DAS FRÜHKLASSIZISTISCHE WERK DES JOHANN PETER WAGNER.

Ein Beitrag zur mainfränkischen Kunstgeschichte.

Inaugural-Dissertation

verfaßt und der

Hohen Philosophischen Fakultät
der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

HERMANN SCHNEIDER
aus Würzburg.

AUGSBURG 1936
BUCHDRUCKEREI HEINRICH HEBER

Referent:

Professor Dr. Fritz Knapp.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 1

1. Kapitel: Spätrokoko und Frühklassizismus 3

2. Kapitel: Peter Wagner und das Ende des Würzburger Rokoko . 7

3. Kapitel: Das frühklassizistische Werk Peter Wagners 11

I. Die Profanplastik 11

a) Die Figurenzyklen in Veitshöchheim und Würzburg . . . 12

b) Die Entwicklung des Dekorativen in der Profanplastik . 34

II. Die kirchliche Plastik 43

a) Der Ausklang des Spätrokoko 44

b) Der Kampf um die neue Form 58

c) Vom konsequenten Frühklassizismus zum matten Altersstil 74

Schlußbetrachtung 88

Quellennachweis 93

Abkürzungen 93

Literaturnachweis 93

Von Bildbeigaben wurde mit Genehmigung der Fakultät abgesehen.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit hat sich die Aufgabe gestellt, das frühklassizistische Werk Johann Peter Wagners entwicklungsgeschichtlich darzustellen und es in die Geschichte der Gattung einzureihen. So oft bis jetzt über Peter Wagner gesprochen oder geschrieben wurde, zumeist hat man ihn nur als den Bildhauer des Rokoko, als den liebenswürdigen Schöpfer der Hofgartenputten und der Grafenrheinfelder Altäre gekannt. H. G. Lempertz, der vor nunmehr dreißig Jahren sich zuerst in größerem Umfange mit unserem Meister auseinandersetzte, wurde inzwischen von dem Fortschritt der kunsthistorischen Forschung weit überholt. Die jüngste wissenschaftliche Arbeit, die vor kurzem erst als Dissertation über die „Jugendwerke" Peter Wagners erschienen ist, beschränkt sich im vornherein auf die Darstellung des Spätrokokowerkes. So ist in der Literatur niemals genügend betont worden, wie ernst in Peter Wagner der Zusammenprall der barocken mit der klassizistischen Idee ist, wie entscheidend seine Kunst von diesem Zwiespalt der Weltanschauungen betroffen wird. Denn es geht bei diesem Wandel ja nicht nur um die künstlerische Form; es geht um das Geistige überhaupt. Für diesen Wandel im Geistigen aber ist Peter Wagner Symbol. Er ist nicht mehr ganz das achtzehnte und noch nicht das neunzehnte Jahrhundert. Das heißt: Das frühklassizistische Werk unseres Meisters ist ebenso das schmerzliche Ende der blühenden Kultur des deutschen Rokoko wie es der kategorische Anfang jener unseligen Gesinnung ist, deren intellektuelle Geistigkeit im neunzehnten Jahrhundert alles Künstlerische zur Abstraktion führte und dadurch den Zusammenbruch der bildenden Kunst verschuldete, die nur in der belebenden Frische sinnlicher Realität gedeihen kann. Das Mäcenatentum der Kirche und der Aristokratie hörte auf, das neue Bürgertum verzehrte sich in kapitalistischem Materialismus, die Welt der Gebildeten erstarrte in sektiererischem Spezialistentum und wirklichkeitsscheuer Dogmatik. Im Jahrhundert des Bürgertums, dem wissenschaftliche, technische und militärische Erfolge einen so bestechenden äußeren Glanz verleihen, ist die künstlerische Kultur zum Geschäft und Markt für gewinnsüchtige Spekulanten geworden, der Künstler aber wurde geschändet und gezwungen, seine Seele dem Spießer zu verkaufen und um die Gunst des

täglichen Brotes zu betteln. Das Bürgertum, unfähig den Strom künstlerischen Gestaltens aus der Quelle eigensten Wesens zu entsenden, brüstete sich mit einer Kultur, die es vergangenen Jahrtausenden gestohlen und entliehen hatte. Allein diese Kultur war Lüge; denn nur wenige weihten ihr bedingungslos und aus grenzenloser Leidenschaft ihr ganzes Dasein. Und diese Wenigen betrachtete das Bürgertum als Außenseiter und Anormale, zum wenigsten als unnütze Glieder der Gesellschaft. Der kalte Egoismus der Epigonen hatte keine Liebe für die Dinge der Kunst, keinen freiwilligen Einsatz und keine Hochachtung. Der große Individualismus, der das innerste Wesen der Renaissance ausmacht und alle späteren Epochen der Kunst bis zum deutschen Rokoko so herrlich befruchtete, wurde im neunzehnten Jahrhundert zur Karikatur: Die ehebrecherische Bankiersfrau vom Kurfürstendamm gefiel sich in der Rolle der Klytämnestra, das verwöhnte gnädige Fräulein verwandelte sich in Salome und der bleiche Jüngling aus dem Kaffee des Ostens hüllte sich in den Mantel des Oedipus. Imperialismus und egoistische Parteipolitik regierten die Welt. Die künstlerische Kultur hat sich von dem Zusammenbruch, den sie erlitt, nur langsam wieder erholen können.

Vor der Schwelle zu diesem Inferno des künstlerischen Genius steht Peter Wagner. Der Wetterschein der neuen, intellektuellen und seelenlosen Zeit leuchtet grausam über seine späten Werke. Die Zeit, die unsere Darstellung umfaßt, führt in die schauerlichen Regionen der Quantität. Die Massenproduktion, das geistige Kind der neuen Zeit, behindert nur zu oft die künstlerische Ausreife des Einzelwerkes. Stete Wiederholung eigener Ideen und skrupellose Entlehnung fremder Motive begegnen uns auf Schritt und Tritt. Die Aufträge, an denen sich der künstlerische Geist im Großen versuchen könnte, bleiben aus und die Serienware, der jeder schöpferische Gedanke zuwider ist, reibt die Kraft des alternden Meisters auf. Schier unübersehbar wird der Umfang des Werkes. Es wird schwer, beinahe unmöglich, in vielen Fällen Meister und Werkstatt, ja Werkstatt und Imitation deutlich zu scheiden. Die Schärfe stilkritischen Urteils muß häufig genug Rätsel und Zweifel lösen.

Die vorliegende Arbeit ist, soweit das immer möglich war, allen Spuren nachgegangen, die zum späten Werke Peter Wagners führen. Sie hat einen ansehnlichen Stoff zusammengetragen und ihn zu gestalten versucht. So konnte das Inventar des Wagnerschen Werkes um viele, sogar entscheidende Stücke bereichert werden. Freilich konnte dabei der Arbeit nur das Wesentliche wichtig sein, das eben, was geistiger Antrieb

und sittliche Idee der künstlerischen Entwicklung zu geben imstande sind. Diese Entwicklung gestattet bei der Eigenart unseres Meisters keine schematische Periodisierung des Stoffes; denn geistige Phänomene lassen sich nicht mit Zirkel und Metermaß begrenzen und errechnen. Nur an den äußersten Grenzen der Entwicklung tritt die persönliche Stilart klarer in Erscheinung uud an diesen Punkten ist ihr Bild festgehalten. Zuletzt aber hat alle kunstgeschichtliche Einzelforschung nur Sinn, wenn sie innerlich emporwachsen kann an der großen, schöpferischen Kultursynthese, die allein eine Wiedergeburt der abendländischen Kultur und des künstlerischen Genius unseres Volkes verbürgen kann.

1. Kapitel.

Spätrokoko und Frühklassizismus.

In der europäischen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts gibt es keinen tragischeren Kampf als den Widerstreit der Kunst des Rokoko mit dem Klassizismus. Das erschütternde Ende dieses Kampfes war das Ende der künstlerischen Kultur des Abendlandes selbst. Barock und Rokoko waren keineswegs Alleinherrscher im größten deutschen Jahrhundert, die klassizistische Unterströmung war vielmehr immer vorhanden und nur das relative Ueberwiegen des einen oder anderen Prinzips prägte den Charakter der Epochen. Es ging in diesem Kampfe nicht um formale Wesenheiten. In Systole und Diastole, in Mischung und Trennung, begegneten sich in diesem gigantischen Ringen die ewigen Gegensätze nordischen und klassischen Kunstgefühls, trafen sich hier die unvergänglichen Grundbegabungen germanischen und romanischen Volkstums.

Barock und Rokoko hörten nicht im Jahre 1750 auf, als Johann Sebastian Bach starb, und nicht im Jahre 1753, als der künstlerische Genius Balthasar Neumanns, des kühnsten Meisters deutscher Barockarchitektur, im Tode erlosch, sondern sie sind langsam gestorben und ebenso langsam [illegible] der Klassizismus in die blühende Welt der deutschen Kunst ein. Zwar war schon im Jahre 1742 aus dem „Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste“ der Kampfruf eines Ungenannten gegen die „Augsburger Mode“ des süddeutschen Rokoko erklungen, zwar hatte schon 1745 der Blondelschüler Krubsacius in Dresden die „unvernünftige Dekoration des Rokoko“, das „Grollen- und Muschelwerk“ verspottet. Aber diesen Unkenrufen gleichsam zum Trotze vollendete sich im Innern das monumentale Ereignis der Würzburger Residenz. Freilich war die Richtung, aus der der Klassizismus in Deutschland kommen sollte, damals

schon so gut wie sicher bestimmbar. Frankreich hatte längst die Seelenwärme der Gotik mit dem kalten Intellekt des Klassizismus vertauscht und damit das germanische Element in der abendländischen Kunst dem gallisch-romanischen ausgeliefert. Dem Klassizismus war im Abendlande freie Bahn geschaffen. In Deutschland selbst bereitete der Historizismns den klassizistischen Weg, der aus dem Norden kam und durch die historische Weltanschauung die künstlerische verdrängte. Das gleiche Jahrzehnt, das mit den Hauptwerken eines Lessing, Klopstock, Wieland und Herder der europäischen Welt den Beginn einer revolutionären Geisteswende verkündete, erlebte in der bildenden Kunst, von den derben Schlägen Winkelmanns begleitet, den heroischen Todeskampf des Barock. Der deutsche Geist floh aus der Welt des Auges und des Raumes und kam nach einer gewaltigen sozialen Metamorphose in die Welt des dichterischen Wortes und des philosophischen Gedankens. Die alte aristokratische Gesellschaft starb und mit ihr die große bildende Kunst. Das neue Bürgertum, das jetzt im Geistigen führte, stand dieser Kunst verständnislos, ja sogar feindlich gegenüber. Die Zeit des Heroischen und Pathetischen war vorbei. Die herrisch-krönende Kuppel verschwand und die bürgerlich-tragende Säulenordnung trat an ihre Stelle. Bindung und Gleichklang sollten auch äusserlich das feudale Prinzip der Ueber- und Unterordnung besiegen. Es war überflüssig, daß das Jahr 1770 dem Kampf der neuen Gesinnung gegen das Rokoko noch eine groteske Pointe verlieh mit einem kurfürstlich-bayerischen Mandat, das künftighin „alle überflüssigen Stukkaturen und andere ungereimte und lächerliche Zierraten" verbot, um „edle Simplizität" zu erreichen. Dem Rokoko aber war damit der „offizielle Totenschein" ausgestellt.

Das erste Opfer, das die neue Gesinnung von der bildenden Kunst forderte, war der Verlust der Ars una, des ornamentalen Gesamtkunstwerks, das der Kunst des deutschen Rokoko den tiefsten Sinn gegeben hatte. Es ist kein Zufall, daß von nun an Bildhauer und Stuckator die künstlerische Führung übernehmen, wo früher alle schöpferischen Künstler gleichberechtigt und gleichverpflichtet dem Bundesstaat der einen Gesamtkunst dienten. Freilich geschieht auch diese Entwicklung nur langsam und allmählich; für Spätrokoko und Louis-XVI. ist immer noch das Gesamtkunstwerk Ziel, wo Architekt, Bildhauer und Maler noch nicht alle gegenseitigen Bindungen verloren haben, wo der Universalismus des Rokokogeistes beherrschend noch alle Schöpferischen umfaßt. Je weiter aber die Entwicklung im Frühklassizismus fortschreitet, je stärker aber Wissenschaft und Literatur die klassizistische Kunsttheorie aufwühlen, je tiefer der

Rationalismus in der Analyse der Einzelform geht, desto mehr verschwindet die Lebensgemeinschaft des dekorativen Elementes mit der Architektur, desto weniger vermag die schwesterliche Gemeinsamkeit der Künste zu leben. In den Werken des Uebergangs vom späten Rokoko zum Frühklassizismus wird das Fatum einer neuen Sehform offenbar. Die eigenartige Mischung der Stilelemente beweist eine Umstellung der schaffenden Künstler in ihrem Verhältnis zum Sichtbaren. Der Begriff der malerischen Zusammenfassung im atmosphärischen Stimmungston, der den wesentlichen Reiz des deutschen Rokoko ausmachte, will verschwinden, um einer künstlerischen Askese ohnegleichen in Form und Farbe Platz zu machen. Die wilde Phantastik der Barockkunst, der quellende Reichtum ihres ornamentalen Ensembles, die heitere Frische ihres Formensinnes versinkt im Streben nach behaglicher Ordnung, nach pedantischer ornamentaler Reihung, nach melancholischer Bedächtigkeit. Die Kunst entäussert sich der großen Form, löst durch die Abstraktion ins Irrationale ihre Monumentalität auf und verliert mit der Sinnlichkeit der Erscheinungen zugleich das Lebensprinzip der bildenden Kunst. Die geniale „Raummusik" des deutschen Rokoko, von der Fritz Knapp[1]) so plastisch zu sprechen weiß, verstummte. Die große koloristisch-malerische Vision der Rokokoornamentik, die ins Unfaßbare strebte, muß den sterilen Zierraten des im Grunde farbenfeindlichen Klassizismus weichen. Die Plastik erhält ihre stolze, bald aber peinlich kalte Einsamkeit zurück, das barocke plastische Kunstprinzip, Figur und Umgebung zu einer malerisch-linearen Einheit zu verschmelzen, tritt seine Herrschaft dem Eigenleben der plastischen Form ab. Die Kunst geht den Weg zurück zum Primitiven, zur strengen Werkform.

So kam der Klassizismus als Reaktion gegen den Bewegungsreichtum und den Formenübermut des Rokoko. Wie jede Epoche der Kunstgeschichte sich ihre eigene Antike formte, je nach der Resonanz, die das Zeitbewußtsein dem antikischen Ideal leihen konnte, so sahen die klassizistischen und frühklassizistischen Künstler das plastische Ideal des Griechentums nur im Spiegel der eigenen zweckmässig und pedantisch gewordenen Geistigkeit. Sie verkannten, daß das plastische Gestalten der Antike einmalige, gewordene Form darstellte, die einer wesentlich anderen Art der Auseinandersetzung mit den sozialen und kosmischen Problemen der Menschheit entsprang. Jahrtausende menschlicher und künstlerischer Entwicklung haben vorhergewirkt, um endlich die griechische Plastik zu dieser Gipfelhöhe zu führen. Dieser Vorbereitung entbehrte die abend-

[1]) Fritz Knapp, Die künstlerische Kultur des Abendlandes, II 459.

ändische Kultur. Ihr Fall vom Höhenkamm der barocken Kunstanschauung war zu heftig, um gleich wieder an der Kopie verrauschter Ideale emporzusteigen. Das Streben nach Eurhythmie, nach gleitendem Fluß der Linie und ästhetischer Ponderation der Gestalten vermochte die leidenschaftliche Frische der Empfindung, die rauschende Sinnlichkeit der Erscheinung und die freie Monumentalität der Form nicht zu ersetzen. Das Verlangen nach „Formenreinheit" kam der Verneinung der innerlichen Ausdruckswerte und des mystischen Bewegungsdranges gleich, die das Wesen der germanischen Kunst ausmachen. Der junge Goethe, der seiner Flucht in das klassische Phantom noch ferne stand, hat die germanische Kunst einmal sehr treffend die „charakteristische Kunst" genannt. Das Anmutsideal, das der Klassizismus aus der Antike herausdestillierte, war der fade, kraftlose Bodensatz einer an künstlerischem Schöpfertum armen Generation. Nicht zufällig entstehen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an verschiedenen Orten Deutschlands künstlerische Akademien, die bald den Rang wahrer Kunstzentralen beanspruchen. Sie zeigen, daß die Theorie dem Künstler ganz entrissen und in das allgemeine Bildungssystem der Nation eingegliedert wurde, ein Zustand, der die schmerzliche Entzweiung von Schaffenden und Empfangenden in der Folge nur zu sehr begünstigt hat. Es ist nicht uninteressant festzustellen, daß der Klassizismus bereits aus dem freien Leben der Kunst zu verschwinden und in die trockenen Akademien und kalten Gelehrtenstuben zu flüchten begann, seit Wackenroders wundersam lyrische „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797) den Zauber des deutschen Mittelalters und seiner späten Kunst beschworen, um damit die Tore der deutschen Romantik aufzutun.

Der Weg zum Frühklassizismus führt in der deutschen Kunst über das Spätrokoko und den Louis XVI.-Stil. Zu den müden, versteiften und konventionellen Formen der Spätrokokokunst hat der Louis XVI.-Stil dekorative Elemente der Antike genommen, ohne daß sein künstlerisches Grundgefühl selbst „antikisch" oder klassizistisch wurde. Er behält die Anmut des Spätrokoko, mildert und verfeinert die Sinnlichkeit seiner Erscheinungen, vertieft und verinnerlicht seinen Inhalt. Der Grundcharakter dieser Kunst ist passiv, ihr Geist ist lyrisch. Die Affekte brausen in einer gedämpften Ekstase, die Kraft verbraucht sich willenlos im Strom der Bewegung. Auch über dieser Kunst liegt noch immer der letzte, ferne Sonnenschein des Rokoko. Die Gewänder sind weich behandelt, ihre Falten verzichten auf große Motive, die Glieder fließen schmiegsam ineinander. Ueber den flüssig, oft fast unklar abgerundeten

Gruppen liegt immer ein leiser Hauch von Sentimentalität. Graziöse Anmut und süßliche Eleganz kennzeichnen den Louis XVI.-Stil im Guten als einen Ausläufer des Rokoko, steife, pedantische Gewissenhaftigkeit in der Ornamentation im Schlechten als einen Vorläufer des Klassizismus.

Die erste Stilstufe des deutschen Klassizismus wurde in der kunsthistorischen Literatur mitunter auch als „Rokoko-Klassizismus“[1]) oder „Pseudoklassizismus“[2]) bezeichnet. Wenn die Terminologie in der Stilgeschichte an sich nur ein notdürftiger, das tiefere Wesen des Gegenstandes kümmerlich umreissender Behelf ist, so scheint mir weder der eine noch der andere der beiden Termini das Wesentliche unmißverständlich zu erfassen. Der Klassizismus gerät auf seiner ersten Stilstufe, wie ich zeigen werde, bereits verhältnismäßig früh und tief in solch ernste Gegensätze zu den entscheidenden Wesenheiten der Rokokokunst, daß die Bezeichnung „Rokoko-Klassizismus“ nur sehr bedingt zutreffen würde. Andererseits ist es für die objektive kunstgeschichtliche Forschung unnötig, durch Anwendung des zweiten Begriffs das nun einmal in seinem Sprachsinn enthaltene Werturteil zu übernehmen. Viel zweckmässiger und zutreffender scheint mir Hermann Schmitz[3]) den Uebergang vom Spätrokoko und Louis XVI. zum reinen Klassizismus als „Frühklassizismus“ bezeichnet zu haben. Ich lege diese Terminologie, die auch Adolf Feulner[4]) übernommen hat, meiner Darstellung des frühklassizistischen Werkes des Würzburger Hofbildhauers Johann Peter Wagner zugrunde.

2. Kapitel.

Peter Wagner und das Ende des Würzburger Rokoko.

Im Jahre 1756 stirbt Johann Wolfgang van der Auwera, ein Jahr später verfällt Antonio Bossi in schauerliche geistige Umnachtung, die ihn bis zu seinem Tode (1764) zu keinem bedeutenden Werke mehr freiläßt. Als Einsamer, inmitten einer neuen, artfremden Generation, steht der kunstreiche Hofschlosser Georg Oegg, der sich in bitterster Weise mit der feilschenden Hofkammer herumplagen muß. Die großen Meister des Würz-

[1]) Richard Hoffmann, Bayerische Altarbaukunst, München 1923.
[2]) Paul Ferdinand Schmitt, Der Pseudoklassizismus des 18. Jahrhunderts, Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrg. VIII (1915) S. 372 ff. und 409 ff.
[3]) Hermann Schmitz, Deutsche Möbel des Klassizismus, 1922.
[4]) Adolf Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Handbuch der Kunstwissenschaft, 1929.

burger Rokoko, die treuesten Helfer des genialen Balthasar Neumann, unter denen das Würzburger Rokoko zu einem weltstädtischen, geistig universalen Stil geworden war, hatten der neuen Zeit nichts mehr zu geben. Denn gleich zu Beginn der neuen Arbeiten für die Residenz, als Adam Friedrich von Seinsheim nach dem Ausgang des siebenjährigen Krieges das große Werk vollenden wollte, war es offenkundig geworden: Die geistigen Triebkräfte des Rokoko waren erstorben, der Klassizismus hielt seinen Einzug im Würzburger Schloß. Die neuen Sterne, die für die nächsten Jahrzehnte am Himmel der Würzburger Kunst leuchten sollten, waren bereits in schönstem Glanze aufgegangen: Materno Bossi, der Stuckator, der Neffe Antonios, und Peter Wagner, der Bildhauer, der den Geist Raphael Donners in seltsamer Mischung mit dem matten Sentiment des rheinischen Spätrokoko in die fränkische Residenzstadt brachte.

Es ist unmöglich, zu einem richtigen Verständnis des Würzburger Frühklassizismus, wie ihn vor allem Peter Wagner interpretierte, zu gelangen, ohne die wichtigsten Phasen in der Entwicklungsgeschichte der Würzburger Rokoko- und Spätrokokoplastik zu kennen. Es ist vollends ein Erfassen des Spätwerkes Wagners ohne die Kenntnis seiner Spätrokokoarbeiten ausgeschlossen.

Am Anfang der Stilgeschichte der Würzburger Barockplastik des 18. Jahrhunderts steht Jakob van der Auwera, der Stammvater der weitverzweigten Künstlerfamilie, der den schweren, massiven Stil des niederländischen Barock nach Würzburg brachte. Neue Bahnen ging sein Sohn Johann Wolfgang. In Wien lernte er die leichte heitere Bewegungsfreude des österreichischen Rokoko und die sprühenden, zarten Augenreize einer auf dekorative Effekte eingestellten Kunst kennen. Die ornamentale, völlige Auflösung der Form wird im Würzburger Rokoko sein künstlerisches Ziel. Hier gewinnt weniger der Steinplastiker als der Ornamentiker und geistsprühende Zeichner Balthasar Neumanns, der kunstvolle Schnitzer wertvoller Rokokomöbel Bedeutung. Antonio Bossi, der Stuckator, weiß in seinen figürlichen Bildungen den Zug zu vornehmer, beinahe klassischer Haltung zu wahren. Er vermag seine romanische Abkunft nicht zu verleugnen. Seine Alabasterfiguren im Kaisersal der Residenz sind Höhepunkte der Würzburger Rokokoplastik. Den frischen, unverbrauchten Geist der Raphael Donnerschule bringt noch einmal der Böhme Ferdinand Tietz aus Wien nach Würzburg. Deutlich scheidet sich sein Stil der höfisch-modischen Eleganz von den leichten und aufgelösten Bildungen des jungen Auwera. Die eigentümliche Sinnlichkeit des Wiener Spätbarocks

strahlt aus seinen Werken, die die Lehre der Raphael Donnerschule viel weniger vermuten lassen als die frühen Arbeiten des Johann Peter Wagner. An die Schwunghaftigkeit des Antonio Bossi knüpft zunächst der Schüler und Neffe Materno an. Bald aber gewinnt bei ihm der neue Geist der Einfachheit und Strenge im Figürlichen und im Ornament die Oberhand. Ja, es kommt soweit, daß er geradezu der Führer zum Würzburger Frühklassizismus wird. Denn seine Arbeiten in den Ingelheimer Zimmern der Residenz sind für die Entwicklung des Frühklassizismus in Würzburg entscheidend. Eine betonte Vornehmheit der Form, das Zurücktreten des Figürlichen, die kühler werdende Farbgebung, das Verschwinden der Kurve, die flachen Pilaster und geometrischen Musterungen der Fläche — all das sind Kennzeichen des frühen Klassizismus Materno Bossis. Inwieweit dieser energische Künstler, dessen beste Eigenschaft immer ein feiner künstlerischer Geschmack bleibt, Peter Wagners in der Regel wesentlich anders geartete Aufgaben beeinflussen konnte, wird noch im einzelnen zu untersuchen sein.

Peter Wagner selbst begann in Würzburg mit einer ostentativen Unterordnung unter die Kunst und den Stil der Auwera-Werkstätte. Zweifellos kam ihm dabei seine letzte Schulung bei dem Mannheimer Paul Egell zustatten, dessen weiches, sentimentales Spätrokoko aus der Schule Permosers auf den jungen Wagner von stärkstem Eindruck war. Allerdings wäre es irrig, Wagner der sklavischen Nachahmung der Auweraschen Kunst zu zeihen. Die stärkste Triebkraft und der entscheidende Faktor in seiner Stilentwicklung blieb stets der Geist der Donnerschule, deren gelehriger Schüler unser Meister ja in viel höherem Maße war als etwa Wolfgang van der Auwera. Es scheint mir eine sonderbare Verkennung der charakteristischen Grundzüge der Kunst des Wolfgang van der Auwera zu sein, für seine Art die Schule Raphael Donners betonend in Anspruch nehmen zu wollen. Es muß immer wieder gesagt werden, daß Peter Wagner von allem Anfang an ganz neue Elemente zur Auweraschen Kunst bringt, daß die Sentimente des Donnerschen Frühklassizismus bereits in den ersten Würzburger Werken Wagners schüchtern anklingen. Die gestreckten, eleganten Proportionen seiner frühen Figuren, die glatten und dünnen Falten ihrer Gewänder, die beruhigte Plastizität ihrer Erscheinung sind ohne die Vertiefung des jungen Künstlers in das Werk Raphael Donners und in den Geist seiner Schule gar nicht denkbar. Daß sich Peter Wagner bei seinen ersten Arbeiten in Würzburg der lokalen Tradition beugt, ist verständlich. Daß er sich mit dieser Tradition nicht zufrieden geben kann und will, bezeugt seine Entwicklung. Diese Entwicklung aber erfolgt sehr bald

in einem deutlichen und vielfältigen Gegensatz zum Geist und zur Form des Rokoko.

Pzul Egell, der Antipode Raphael Donners, hatte Wagners Rokokosentimente noch einmal befestigt. Die Mitarbeit in der Auwera-Werkstatt, die Uebernahme der Werkstatt selbst, die Anknüpfung verwandtschaftlicher Beziehungen zu der damals berühmtesten unterfränkischen Bildhauerfamilie und die gemeinsamen Arbeiten mit Lukas van der Auwera stärkten Wagner in der Kunst des fränkisch-würzburgischen Rokoko. Es muß, um die Eigenart der Wagnerschen Mentalität und des von ihr ausgehenden künstlerischen Stiles zu erfassen, doch auch einmal nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß unser Meister aus familiärer Tradition Bildhauer wurde, daß er einer fränkischen Bildhauerfamilie entstammte, daß er die ersten und sicher nicht die schwächsten Eindrücke seines geistigen Lebens als fränkisches Erbgut oder wenigstens von fränkischem Menschentum und fränkischer Landschaft empfing. Die Wucht dieser Tatsachen verstärkt sich, wenn man die Farblosigkeit des späteren Frankentums mit dem noch lebenskräftigen fränkischen Wesen des frühen 18. Jahrhunderts in Vergleich bringt. Diese Momente, kunstgeographisch ausgewertet, fördern unser Verständnis für die matte Sentimentalität Wagners, für seinen unkämpferischen Geist, für seine stark konservativen Tendenzen, für seine peinliche Vorsicht gegenüber allem Neuen, für die Leidenschaftslosigkeit seines Temperaments. So wird es, im Zusammenhange mit den Ergebnissen und Eindrücken der Lehr- und Wanderjahre betrachtet, wohl verständlich, daß Peter Wagner so innig und so verhältnismäßig lange an der lyrisch-elegischen Kunst des Spätrokoko hing und auch in späteren Stadien seiner Entwicklung gerade zu dieser Kunst immer wieder rückfällig wurde. Der matte Abglanz der Rokokosonne, der noch auf seinen spätesten Werken liegt, findet hier seine Erklärung. Ohne Zweifel hat Wagner in Wien bereits aus den Spätwerken Raphael Donners die beruhigte Stilisierung des beginnenden Klassizismus aufgenommen. Aber seinem Frühwerk entspricht die größere statuarische Ruhe der neuen Art noch nicht, noch rauscht hier alles im gedämpften Schwung des späten Rokoko. Erst nach dem Tode des Lukas van der Auwera wird Wagner von dem Auwera-Stile ganz frei, erst jetzt findet er seine eigene persönliche Art, die von einem starken Gefühl für die Natur genährt wird.

3. Kapitel.

Das frühklassizistische Werk Peter Wagners.

Die Wandlung Peter Wagners zum Frühklassizismus hat sich nicht unvermittelt und nicht auf allen Gebieten seiner Kunst gleichmässig vollzogen. Rascher ging die Entwicklung in der profanen, langsamer in der kirchlichen Kunst. Ausschlaggebend für diese Divergenz der Stile sind lediglich innere Kriterien. Charakteristisch für das Gesamtwerk der Zeit, deren Betrachtung sich vorliegende Arbeit widmen will, ist der häufige und auffällige Widerstreit der Stile, das Aufeinanderprallen zweier wesensfremder Welten, die trotz aller künstlerischen und geschmacklichen Diskretion keine Synthese ihres Wesens finden können. Wenn diese Zerrissenheit oft genug ein Werk in zwei Welten spaltet, dann ist die Unklarheit und der innere geistige Zwiespalt der Zeit kaum deutlicher festzustellen. Ein Kind dieser Zeit eben, im Guten und im Schlechten, war Peter Wagner.

Das Eindringen des frühklassizistischen Elements in das Wagnersche Werk fällt in den Beginn der 70er Jahre. In der Profankunst, deren Werkstoff vorzüglich der grünlich-gelbe Sandstein oder gar der Marmor ist, spüren wir das frühklassizistische Element früher und deutlicher als in der kirchlichen Plastik, die der Tradition stärker verhaftet erscheint und vornehmlich in Holz arbeitet. So wird es wohl zweckmässig sein, zunächst Ausdruck und Wesen des plastisch-realistischen Frühklassizismus in der figürlichen Plastik der ausgehenden Seinsheimperiode festzustellen, um dann die Formen zu verfolgen, in denen sich der frühklassizistische Geist während der drei letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts im kirchenkünstlerischen Werke unseres Meisters äusserte. Daneben soll selbstverständlich die natürliche Wechselwirkung der Gattungen nicht unbeachtet bleiben und die Entwicklung des Dekorativen von Phase zu Phase verfolgt werden.

I. Die Profanplastik.

Das Jahr 1771, das ihm endlich die Ernennung zum fürstbischöflichen Hofbildhauer brachte, stellte Peter Wagner vor die Aufgabe dreier großer figürlicher Zyklen: Die Ausstattung des Treppenhauses der Residenz, die figürliche Plastik des Würzburger Hofgartens und die plastische Vollendung in Schloß und Garten Veitshöchheim. Die Auszeichnung dieses grandiosen Auftrags, die Besonderheit der genialen Aufgabe und die unverminderte Gunst seines feinsinnigen bischöflichen Herrn verpflichteten unseren Meister. Frei von lästiger Konkurrenz, den

Blick fest zum dämmerndern Ideal der neuen Kunstanschauung emporgerichtet, ging Wagner ans Werk. Das riesenhafte Ausmaß der Aufgabe überstieg eines einzelnen Menschen Kraft. Die Zahl der Helfer wächst, der Begriff der „Werkstatt" dominiert, nur der Entwurf und der letzte künstlerische Handstreich kann in den meisten Fällen noch Sache des Meisters sein, dem die Arbeitslast kaum Zeit der Besinnung läßt. Allein in diesen Arbeiten entfaltet sich das eigentliche künstlerische Wesen Peter Wagners, hier brechen die frühklassizistischen Keime endgültig auf, die lange genug in der künstlerischen Gesinnung unseres Meisters zum Durchbruch drängten. Entscheidend war äusserlich das steinerne Material, innerlich die unbeschränkte Freiheit in der Entwicklung des persönlichsten Stils. Es macht den besonderen Reiz dieser wundersamen Schöpfungen aus, daß sie ebenso für die positive Kraft der Traditionen des 18. Jahrhunderts zeugen wie für die peinlich-einsame Kälte, die der Frühklassizismus mitten im Frühling des deutschen literarischen Geistes über die bildende Kunst brachte.

a) Die Figurenzyklen in Veitshöchheim und Würzburg.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Arbeit, die treue Chronologie der Würzburger und Veitshöchheimer Hofarbeiten Wagners, die in zahlreichen Werken[1]) bereits mit menschenmöglicher Gründlichkeit gegeben ist, zu wiederholen. Hier sollen ja nur die Werke besonders genannt werden, die den Zug des neuen Geistes am deutlichsten tragen. Man wird dabei stets an die Eigenart des Inhalts der einzelnen Objekte und an ihre Funktion im Gesamtorganismus der Zyklen zu denken haben. In der Mehrzahl der Fälle läßt nur der stilkritische Vergleich die ungefähre Festsetzung der Entstehungszeit zu, wobei jedoch immer die Möglichkeit des stilistischen Rückfalls und der unbekümmerten Uebernahme älterer Formen in eine fortgeschrittenere Zeit offen gelassen werden muß. Es gibt eben in der Kunstgeschichte kein mechanisches, sondern nur ein organisch-dynamisches Wachstum.

Die Figurengruppen der Veitshöchheimer Schloßtreppe.

Zu den ersten Arbeiten der frühklassizistischen Periode, die mit den großen Hofaufträgen endgültig anhebt, zählen die

[1]) Heinrich G. Lempertz, Johann Peter Alexander Wagner, Köln 1904 (Diss. München). — Felix Mader, Stadt Würzburg, Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg, Bd. 12. — Richard Sedlmaier und Rudolf Pfister, Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München 1923. — Fritz Knapp, Mainfranken, eine fränkische Kunstgeschichte, Würzburg 1928. — Heinrich Kreisel, Schloss und Garten Veitshöchheim, Amtlicher Führer 1932. — Derselbe, Residenz Würzburg, Amtlicher Führer, 1934.

Gruppen im Treppenhaus des Veitshöchheimer Schlosses. Ihr Material ist der Heiligenthaler Marmor. Er bindet die schöpferische Hand ebenso wie er sie beruhigt. Er ist immer in der Kunstgeschichte ein Symbol antikischen Geistes gewesen, ein Sinnbild inneren Ernstes und statuarischer Größe. Zu diesem Werkstoff greift Peter Wagner, dessen Hand anfänglich noch immer im bewegteren Puls des späten Rokoko zittert. Um das Jahr 1770/72 wird er die figürlichen Plastiken des Treppenhauses als die frühesten seiner Veitshöchheimer Werke geschaffen haben. Die Vorliebe des 18. Jahrhunderts für die Allegorie ist noch unvermindert lebendig. Am Treppenpodest versinnbildet ein rosenbekränzter Jüngling, dem ein Putto zur Seite sitzt, die geklärte Erscheinung des Sommers. Den oberen Podest beherrschen drei Genien mit Füllhörnern. Betrachten wir die Gestalt des Sommers! Leicht sitzt der plastisch erfaßte Körper des Jünglings auf einem Ruheplatz auf, der vom wallenden Gewand breit überflossen wird. Es ist kein eigentliches „Sitzen", sondern ein „Stützen", das den erfrischenden Wuchs des Körpers fast wie im Stehen betont. Diese diskrete Vorliebe für „gestützte" Figurplastiken, der wir im Frühklassizismus häufig begegnen, ist ein der Antike abgelauschtes Motiv. Klar und behutsam fließt die geschmeidige Linie des Körpers, dessen bescheidene Drehung durch den Eindruck des „Stützens" und das anmutige Gegenspiel des aufwärtsweisenden Putto kaum merkbar wird. So bewußt vermeidet der Künstler jede barocke Aufdringlichkeit. Um das schwach gescheitelte Haar legt sich ein Rosenkranz, der die Stirne frei und steil hervortreten läßt. Der schwunghaft-malerische Rythmus jener bekränzten Gestalten des hohen Rokoko ist bereits bis zum äussersten gedämpft. Die freie Betonung der Stirne, die blasse Glätte des melancholich-heiteren Gesichts, die breit gezogenen, schmalen Augen, die längliche Nase mit dem kantig und breit modellierten Rücken, dem die Uebergangssenke zur Stirne fehlt, der schwingende Bogen des halboffenen Mundes — alles sind frühe Kriterien der antikischen Mässigung und der klassischen Eurythmie, die dem ganzen Klassizismus ideales Ziel blieben. Oberkörper und Unterkörper sind frei, nur über den Schoß fällt das Gewand in langgezogenen, dünnen Parallelfalten, von einem über die rechte Schulter laufenden Gürtel leicht gehalten. Nichts könnte den klassizistischen Hang dieser Kunst deutlicher machen als jenes bewußte Erstreben des Vollakts, der Anfang und Ende der griechischen Plastik, ihr künstlerisches a priori, war. Kein anderes Phänomen aber bezeugt gleichzeitig die Entfernung dieser Kunstanschauung vom tiefsten Wesen deutscher Plastik, für die der Akt niemals das a priori war, besser als diese klassizistische Neigung. Auch das ist ein

Charakteristikum der neuen Zeit: das Eigenleben des Gewandes hört auf, es wird drapierende Nebensache oder dient äussersten Falles dazu, die Funktionen des Körpers drastisch hervorzuheben. Dadurch ist der Bruch mit dem Rokoko vollendet, für das die künstlerische Belebung des Gewandes ähnlich dem Geiste der deutschen Spätgotik eine innere Notwendigkeit und die gewissenhafte Behandlung des Stofflichen bedeutsame Aufgabe war. Senkrechte, schmale Röhrenfalten in parallelem Sturz lassen das drapierende Gewand des Jünglings am Ruheplatz niederfallen. Die klassizistische Tendenz führt zur Betonung des Statuarischen: Oberschenkel und Beine der Figur laufen parallel, der linke Fuß spielt leicht vor. Wir treffen hier den schüchternen Beginn der strengen Scheidung von Standbein und Spielbein, von der die Statuarik der klassischen Plastik lebte. Im Gegensinn der Beine streben die Arme nach rechts, der rechte Arm ist am Ellenbogen abgebogen, die Handgelenke sind immer noch graziös gerundet. In gedämpftem Schwung und gebrochener Diagonale greift der linke Arm quer über den Körper, um das Rosenarrangement zu fassen, das der Putto dem Jüngling hinaufreicht. Schon zeigt der Putto die glatte, sterile Rückenfläche, die, wie wir sehen werden, zur Formenarmut des Klassizismus gehört. Der Blick des knienden Kindes ist melancholisch und sentimental, der Ansatz der kleinen Glieder zeigt noch immer schwellendes, barockes Leben. Die Empfindung, daß der Putto nicht aus innerer Notwendigkeit zur Gruppe gehören und die Gestalt des Jünglings auch ohne ihn unser plastisches Gefühl befriedigen könnte, ist bedeutsam. Sie zeigt, daß wir hier auf eine Phase der Kunst gestossen sind, wo die Teile nicht mehr organisch verbunden sind, sondern unmittelbar vor der neuen Auflösung in ihre Einzelform stehen. Damit hat das Morgengrauen des Klassizismus begonnen.

Fassen wir also zusammen: Eine neue, plastisch-realistische Seh- und Gestaltungsform überkommt unseren Meister. Noch lebt zwar die barocke Sinnlichkeit des Fleisches in den weichen Modulationen des Körpers, noch ist die Anmut der schwingenden Silhouette nicht abgestorben. Aber die Grazie des Spätrokoko erlischt. Der neue statuarische Geist zwingt Mässigung und Klarheit auf, ein neuer Realismus der Form verdrängt die barocke Illusion. Zwei Welten stossen zusammen und schon scheint der Sieg der neuen sicher.

Da geht es noch einmal einen Schritt zurück in die Welt des Rokoko. Wir stehen vor einer der drei Genien mit Putto und Füllhorn. Der Werkstoff ist der gleiche wie beim „Sommer". Hier ist ein wirkliches „Sitzen" der Figur, kein „Stützen" wie vorher. Noch lebt entschieden der letzte Rokokogeist. Munter

schwingen die Aermchen des Putto, singend will er mit fliegenden Locken dahineilen; er kann keine Ruhe finden. So sah Wagner seine Kindergruppen im Würzburger Hofgarten. Die ornamentale Form des Füllhorns zieht einen sanften Bogen. Schon aber kommt strenges, geometrisches Blattornament am oberen Rand des Horns. Sanft neigt sich der Körper der sitzenden Frau zum Kinde hin, um es mit der freien Linken behutsam von seiner mutwilligen Hast abzuhalten. Die Schultern der Figur sind nackt gegeben, das Gewand setzt an den Oberarmen an. Es ist schwer zu sagen, ob wir darin einen Rest der Rokokograzie oder das erste Aufleuchten frühklassizistischer Pikanterie sehen sollen. Das Haar ist zum griechichen Knoten geordnet, aber — es wirkt symbolisch — die weichen Wellen widersetzen sich dem vorgezeichneten Fluß. Immer wieder will Rokokotemperament durchbrechen! Die dünnen, leichtgeführten Parallel- und Diagonalfalten des Gewandes über der Brust wollen das gewandliche Eigenleben noch einmal wachrufen, die Materialität des Stoffes noch einmal aufleben lassen. Die Kniekurven werden bereits sehr spitz, während die knitterigen Brechungen des an den Knien herabfallenden Gewandes die Fläche immer noch malerisch beleben. Eine kurze, schmerzliche Erinnerung an Wagners früheste Werke, an die Kreuzigung in Kürnach, an die Assistenzfiguren der Kreuzigung auf dem Unterdürrbacher Friedhof[1])

[1]) Laut einem Aktenstück im Archiv der Pfarrei Unterdürrbach, auf das mich Herr Pfarrer Giegerich in liebenswürdiger Weise aufmerksam machte, befand sich die Kreuzigungsgruppe des Unterdürrbacher Friedhofs, wie auch aus einer an der Gruppe angebrachten Inschrift hervorgeht, ursprünglich auf dem Stift Hauger Kirchhof zu Würzburg. Sie kam später von dort in den allgemeinen städtischen Leichenhof (eröffnet 1806), wo sie nördlich hinter dem alten Leichenhause aufgerichtet wurde. Im Jahre 1869 wurde sie von hier nach Unterdürrbach transferiert. Der Kruzifixus der Gruppe stammt aus dem Jahre 1625 und ist eine Stiftung des „roth kreuz wirthes Kempf und seiner Ehefrau". Die Assistenzfiguren, Stiftungen eines Würzburger Maurermeisters, wurden, wie die Ueberlieferung sagt, „durch Herrn Hofbildhauer Wagner" gefertigt. Sie wurden nach dem urkundlichen Vermerk den Dürrbachern „um einen Branntwein geld" überlassen. Die Plastiken werden ausdrücklich als „zwei Meisterwerke des grossen Künstlers" bezeichnet. Es ist interessant, dass August Memminger in seinem 1921 erschienenen Buche „Würzburger Friedhofwanderungen" bezüglich der Autorschaft Wagners an den Assistenzfiguren der Gruppe auf Grund ähnlicher Ueberlieferung zum gleichen Ergebnis kommt. Nur ist ihm durch die Verwechslung der heute im Würzburger Friedhof gegenüber dem Leichenhause befindlichen Kreuzigungsgruppe mit dem Werke unseres Meisters scheinbar entgangen, dass die Wagnerschen Plastiken mit dem frühbarocken Kruzifixus bereits 1869 auf den Dürrbacher Friedhof gewandert sind. So vermisst er auch die „früher noch an der Gruppe angebrachten Genien mit Inschrift", die in Wirklichkeit als Kopien in Dürrbach heute noch zu sehen sind. Stilkritisch drängt sich bei der Betrachtung der Assistenzfiguren sofort der Vergleich mit der 1766 in Zusammenarbeit mit Lukas van der Auwera entstandenen

durchzuckt uns. Die Gesichtsbildung der Figur zeigt uns wieder Nasenrücken und Stirne ohne Uebergang, elegante Bogenführung von den Kanten des Nasenrückens zu den Brauen, lebhafteren Schwung der Mundlinie. Von gütigem Mutterglück sprechen die leicht zugedrückten Augen. Sollte die Seelenwärme der Rokokomadonna noch einmal aufleben? Mutter und Kind sind, im Gegensatz zur Gruppe des „Sommers", als organische, plastische Einheit erfaßt, die spitzfindige Analyse der Einzelform hat noch nicht eingesetzt, der Organismusgedanke der Rokokoplastik lebt noch, der malerische Sinn des großen Jahrhunderts ist noch nicht verkümmert. Allein wir werden trotz alledem das Gefühl der Wehmut, von dem besten Ausdruck deutschen Wesens bald scheiden zu müssen, in der verdämmernden Welt dieser Marmorplastik nicht los.

Wir haben bei den Gruppen des Treppenhauses etwas länger verweilt, um einmal den Widerstreit der alten mit der neuen Gestaltungsform zu betrachten, um dann aber auch nach der Richtung auszuschauen, zu der die neue Bewegung der Geister hinstrebt. Die Kindergruppen der Schloßbalustrade, um 1775 zumeist von Gesellenhand geschaffen, sind nicht weniger beispielhaft für die heranziehende Herrschaft des neuen Geistes. Ihre Munterkeit erstickt bisweilen in nüchterner Pose und versteifter Geste, der heitere Schwung der Körper und die frohe Lebendigkeit der Szenen werden mitunter von einem unkindlichen Ernst der Reflexion gedämpft. Die neue Zeit hat kein Verständnis mehr für die himmlischen Freuden des kindlichen Spieles.

Die Veitshöchheimer Gartenplastik.

Die Freiplastik der östlichen Gartenzone entstand in den Jahren 1774 und 1775. Sie ist für die Entwicklung des Figürlichen bei unserem Meister besonders bedeutsam geworden. Die Eigenart ihres Wesens kann nur begriffen werden, wenn man die dekorative Funktion der Plastik in der Gegenarchitektur der Rokokozeit berücksichtigt und die Leistungen so artechter Rokokokünstler, wie des Ferdinand Tietz und des Wolfgang van der Auwera, mit den Arbeiten Peter Wagners vergleicht. Die Gartenarchitektur des Rokoko ist eine große und einheitliche Gesamtschöpfung, bei der architektonische und dekorative Elemente notwendig zusammenklingen müssen. Wie in der großen Architektur selbst die freien Künste sich ihrer elementaren Freiheit entäußern und sich dienend dem Gesamtorganismus unterordnen, so lebt die Gartenkunst des Rokoko vom harmonischen

Kreuzigung Peter Wagners vor der unteren Mühle in Kürnach auf. Es ist die Zeit, wo unser Meister noch im Banne des Auwera-Stiles steht.

Zusammenklang ihrer architektonischen, optischen und plastischen Bestandteile, von denen keiner für sich und keiner unentbehrlich sein kann. Dieser Idee hat vor allem Ferdinand Tietz in Veitshöchheim gedient. Sein gelockertes, schwebendes Rokoko fügt sich meisterhaft der landschaftlichen Architektonik des Gartens ein und spielt in raffiniertester Weise mit den malerischen Effekten des Lichts. Die Welt dieses feinsten Rokokoillusionismus, der trotz allem die Sinnlichkeit der Erscheinung niemals verlor, blieb Wagner immer verschlossen.

In den Figuren der Ostzone des Veitshöchheimer Gartens[1]) ist der Sieg des Frühklassizismus im Werke Peter Wagners unbestreitbar. Die Plastik richtet ihre eigene, selbstgenügende Herrschaft auf. Der Dienst an der großen Architekturkomposition wird bewußt verweigert, die atmosphärischen Schwingungen des Lichtes werden außer Acht gelassen. Der nüchterne, illusionsfeindliche Realismus der neuen Zeit verbindet sich mit dem Formgefühl einer Plastizität, die stets nach dem Lorbeer statuarischer Größe schielt. Zwar sieht das Obergewand der Ceres[2]) in flatterndem Bausch, mit einer beinahe Tietzischen Koketterie, nach hinten ab, zwar windet sich der Körper in einer anmutigen, leichten S-Kurve zum Podest. Aber die dünnen, senkrechten und gestreckten Parallelfalten des Untergewandes, das die Körperformen streng abzeichnet, künden die peinliche Formarmut des Klassizismus. Die Vorliebe für das Nackte, Körperliche und Aktnahe spricht aus dem sanft vorschreitenden linken Bein, das oberhalb des Knies entblößt wird. Mit einer zarten, sentimentalen Modellierung ringt Wagner dem Sandstein die Sinnlichkeit des Fleisches ab. Der Zusammenprall zweier Welten hält an: Die Strenge des Plastisch-Figürlichen liegt im Widerstreit mit dem Stofflich-Dekorativen, das noch vom Abendbrot der Rokokozierlichkeit träumt. Das Haar der Ceres fällt in stilisierten Locken in den Nacken, halboffene, weitrunde Augen glänzen aus dem schmalen Ovalgesicht. Zwei sanfte S-Schwünge der Oberlippe treffen sich mit ihren Enden in der Mundmitte zu einer spitzen, fast kokettierenden Fratze. In die fühlbare Nähe der Gesinnung, die sich in der übertriebenen Betonung des anatomischen Wissens gefällt, rückt die Figur des Apollo. Allein das Spiel der Muskel und Proportionen ist noch kein künstlerischer Selbstzweck und die vornehme Hand des Meisters

[1]) Der katastrophale Verfall der Figuren zwang dazu, allmählich alle durch Kopien zu ersetzen. Die Originale befinden sich teilweise im Städtischen Museum zu Würzburg.

[2]) Tonmodell der Ceres im Städt. Museum zu Würzburg (A 14125). Graphische Studien zum Ceres-Motiv finden sich mehrere unter den Handzeichnungen Peter Wagners in der Würzburger Universitätssammlung.

bändigt den rationalistischen Drang. Die Schönheit, mit der der Künstler zum klassischen Akt hinzielt, wird verbittert durch die kalte Glätte des Fleisches, das von seiner warmen Sinnlichkeit viel eingebüßt hat. Wiederum stützt der Meister seine Figur, wiederum betont er das Attributive und Nebensächliche des Gewandes, das gleichförmig um die Hüften liegt und hinter dem Körper in jenen Spiralenden, die für Wagner so charakteristisch sind, ebenso gleichförmig herabfällt. Ein schwacher, kaum merklicher Einschnitt bezeichnet den Uebergang von Nase und Stirne. Auffällig ist die breite Flächigkeit des Nasenrückens, der in den Proportionen des Gesichtes fast zu kräftig wirkt. Nur das matte Schimmern des Werkstoffes belebt mit einer natürlichen Weichheit die erkaltende Glätte des Körpers. Von hier aus gibt es kein Zurück in das Rokoko mehr. Die selige Melodie des menschlichen Körpers aufklingen zu lassen, hat Wagner noch einmal in der Gestalt seiner Quellnymphe versucht. In reflektierender Beschaulichkeit lehnt sie auf einem Postament, die Beine zierlich übereinandergeschlagen. Die ruhige Linie ihres im leichten S-Schwung gedrehten Körpers will musikalisches Grundgefühl plastisch zum Erklingen bringen. Es darf freilich nicht übersehen werden, wie nahe eine solche Darstellung der Gefahr eines Konstruktivismus kommt und wie häufig gerade die klassizistische Plastik dieser Gefahr unterlegen ist. Dabei zeigt unser Meister an dieser Gestalt doch wieder alle Besonderheiten seines frühen Klassizismus: Das anliegende, fein modellierte Gewand, das Durchscheinen der Körperformen, die knospenschöne Betonung der Brüste, die Befreiung der Schultern und des Oberkörpers vom Gewand, die senkrechten, dünnen Gewandfalten, die graziöse horizontale Schürzung des Gewandes an den Hüften. Auch die energische und beinahe harte Abbiegung des spielenden Knies, die uns in der Holzplastik noch häufig begegnen wird, weist in die neue Zeit. Die Spiralenenden des herabfallenden Gewandes sind wieder vorhanden. Die Gefahr der übertriebenen Betonung des anatomischen Wissens, die bei dem Apollo schon fühlbar war, ist bei dem Dornauszieher[1]) noch näher gerückt. Hier zerfällt der Gesamteindruck in anatomisch-studierte Details, das Thema reizt zu kopistischer Motiventlehnung, die plastische Originalität verzehrt sich deutlich in der Sorge, gleich den Alten groß und „unnachahmlich" zu werden. Der ganze Riß in der Kunst und in der Mentalität des Peter Wagner, dem die Natur jeden weitausholenden geistigen und künstlerischen Kraftschwung versagte und der nur groß war in der begrenzten Welt eines kleinen, handwerklich geadelten

[1]) Original im Städtischen Museum zu Würzburg. Daselbst Tonmodell (A 14124).

Künstlertums, klafft auf in dem Versuche, die Welt genialischer Vollendung mit den harmlosen Waffen des Biedermannes zu stürmen. Nicht das ist das Schmerzliche, daß unserem Meister, wie gar nicht anders zu erwarten war, dieser Versuch mißlang; schmerzlich ist vielmehr, daß Wagner die Hand, die den reizenden Kindergruppen des Würzburger Hofgartens blühendes Leben zu geben verstand, von nun an immer wieder Werken lieh, die uns Heutige ohne Eindruck und Ergriffenheit lassen. Auch hier war der Meister ein zwiespältiges Kind seiner zwiespältigen Zeit. Das Problem des Dornausziehers hat er nicht gelöst. Die gewaltsame Drehung der Gestalt bringt die Funktionen des Körpers in Widerspruch. Dem Wissen von der anatomischen Einzelheit entspricht kein gleich großes Wissen um die dynamische Funktion. Oder sollte die übertriebene Drehung des Körpers der letzte, erstarrte Wirbel der Rokokobewegtheit sein? Wir können das nicht glauben. Peter Wagner beschritt den falschen Weg, und was er auf diesem Wege schuf, war falsch. Das bedeutet nicht, daß es ohne Anmut war. Denn auch der Dornauszieher ist ein Kind der Wagnerschen Muse, beseelt von der Grazie einer feingefühlten Körperrhythmik, typisch in der Hinkehr zum Rund-Plastischen und in der Bekämpfung steriler Flächen, feierlich ernst in der Begeisterung für statuarische Größe, ergreifend sentimental in der Nachtrauer an erstorbene Rokokosentimente. Bedenken wir noch, daß der Apollo mit der Leier[1]) die Vorzüge und Nachteile der plastischen Formgebung mit dem Dornausznieher teilt, daß sein Körper fast noch einmal an die süßliche Linienrhythmik des Spätrokoko erinnert und seine matte Sentimentalität eben ein Axiom der Wagnerschen Kunst ist, dann mögen wir getrost weitersehen, wie der angeborene Eklektizismus den Fuß des Meisters auf der Bahn ins klassizistische Neuland beflügelt!

Wir schreiten um ein Jahr vorwärts. Zur gleichen Zeit, als Wagner die schönsten Kindergruppen des Würzburger Residenzgartens schuf, drängte der Frühklassizismus ungestümer in die Veitshöchheimer Plastik. Es entstanden Bacchus und Venus, Chronos mit Amor, Apollo nnd Daphne, und zuletzt die Sandsteinfiguren der Kaskade. Bevor wir jedoch von ihnen reden, soll die Sandsteingruppe eines Liebespaares erwähnt werden, die aus Privatbesitz stammt und heute im Städtischen Museum zu Würzburg aufgestellt ist. Dort ist auch der Bozzetto (A14373) zu sehen. Die Gruppe, die zweifellos als Gartenplastik gedacht war und auf einem klassizistischen Sockel steht, gehört in den Kreis der

[1]) Original im Städtischen Museum zu Würzburg. Einen schwachen Entwurf zum Thema dieser Plastik enthält das grosse Skizzenbuch Peter Wagners (fol. 113) in der Würzburger Universitätssammlung.

Arbeiten um 1775. Auf bergigem Hang, an einen abgestumpften Baum gelehnt, ruht ein Liebespaar. Der Jüngling neigt sich dem Mädchen entgegen, das in leichter Schlummerlage sich an seine Seite schmiegt. In vollen, melodischen Linien fließt der Körper des Mädchens, das etwas lässig am Boden liegt. Die Körperlinie betont einen lebhaften S-Bogen. Der Kopf ist leicht zurückgenommen, die rechte Schulter entblößt, die rechte Brust tritt diskret hervor. In dünnen Parallelfalten fließt das Gewand, das die Formen des Körpers deutlich durchscheinen läßt. Nur seitlich fallen bauschige Gewandenden. Der Gesichtsausdruck des Mädchens hält den Augenblick glückseliger Versenkung in das Mysterium der Liebe fest. Der Gedanke an die besten Proben anakreontischer Rokokodichtung wird für einen Augenblick dem Beschauer wach. Im Gegenspiel zum gleitenden Schwung des Mädchenkörpers ist der Oberkörper des sitzenden Jünglings senkrecht aufgerichtet. Ueber Knie und Lenden fällt in konventionellen Falten das brüchige Gewand, der Oberkörper ist nackt. Der Meister versucht, dieser Gestalt ein geradezu klassisches Profil zu erarbeiten, indem er die Wangenflächen ruhig ausspielen läßt, die Steilheit der Stirne im kräftigen Aufschwung des Nasenrückens, der wieder ohne Senkung abschließt, zielfest betont, den Mund des Jünglings halböffnet und mit einem reichen, wallenden Haarspiel das Profil umkleidet. Die Aufdringlichkeit anatomischer Bildungen am Körper, wie wir sie bei der Veitshöchheimer Gartenplastik beobachten konnten, ist gedämpft und gebändigter Kraft gewichen. Mit dem abgewinkelten linken Arm ergreift der Jüngling die Hand des Mädchens, das willig die ihre reicht. Sein rechter Arm strebt in die Höhe des Baumstumpfs, dem er mit einem Stifte in der Hand eine Inschrift geben will. Die Linienrythmik ist anmutig, die Oberflächenbehandlung weich und zart. Das Rokokosentiment ist noch sehr stark, obwohl das künstlerische Grundgefühl dieser Plastik nicht mehr der Geistigkeit des Rokoko entspricht. Die Anmut und Grazie der Gruppe scheint aus dem entweichenden Abglanz der Rokokosonne, die Plastizität ihrer Erscheinung aber kommt aus dem plastischen Realismus des Frühklassizismus. So bestechend die Mentalität des alten Stiles ist, so überzeugend weisen die klassizistischen Formtendenzen in die Zukunft. Die organische Komposition ist ein Erbteil des Rokoko, der bei der traditionsreicheren Plastik nicht so leicht verloren geht wie in den übrigen bildenden Künsten. Fast möchte man glauben, hier sei ein Tropfen romantischen Blutes, wie in den redenden und tönenden Schwesterkünsten so häufig, vorzeitig in den Klassizismus der bildenden Kunst geflossen. Wenn auch die Porzellan- und Kleinplastik des Rokoko, von deren Einfluß

Peter Wagner bestimmt nicht frei war, dem Werke einen Teil der Seele gegeben haben mag, wenn auch die zierlichen Schäferspiele des Louis-XVI. unserem Meister vor Augen geschwebt haben mögen, so waren trotzdem die Formelemente des neuen Stiles bereits so sehr in seiner Kunst gefestigt, daß auch dieses Werk ein Beispiel des Wandels und des Zwiespalts werden mußte.

In Veitshöchheim wurde indessen das Schrittmaß in den Klassizismus immer konsequenter. Vielleicht träumte der Hofbildhauer des Adam Friedrich bei der Schöpfung seines Bacchus von dem gigantischen Wurfe Michelangelos, um dann aber erst recht den Gott der Trauben und des Weines als den lächelnden, immer taumelnden Knaben zu sehen, der uns den Weltenabstand unseres Meisters von der Kunst des Größten, der je dem Steine Seele gab, grausam zum Bewußtsein bringt. Interessant ist immerhin, daß Wagner, wie wir schon einmal feststellen konnten, seinem Bacchus einen fast „tietzischen" Affekt zu geben sich bemüht, indem er mit tiefen, rundlichen Wangengrübchen, schnittigen Schlitzaugen, mit aufgeworfenen Lippen und zugespitztem Mund den Ausdruck trunkener Seligkeit zu erreichen sucht. Allein Peter Wagner ist nicht Ferdinand Tietz, und seinem Temperament fehlt alles, was „tietzische" Illusion hervorzuzaubern wußte. Sein Bacchus bleibt ein Beispiel dafür, wie wenig der Klassizismus mit seinem schwachen inneren Feuer den Eispanzer sprengen konnte, den er um die bildende Kunst gelegt hatte. Die sanfte Drehung des Körpers, die jetzt immer seltener wird, begegnet uns noch einmal in der Venus, von einem leisen Eindruck des Schreitens begleitet. Leicht beugt sich die Gestalt vor, um dem reservierten Schwung des Körpers nachzugeben. Ein Hauch zarter Pikanterie läßt das Gewand in dünnen, klassisch ruhigen Falten fließen, betonte Brüste und Unterleib bringen einen keuschen erotischen Reiz. Kokette Anmut spielt auf dem Gesicht. Doch das Ziel der neuen Zeit steht fest und alle Wege, auf denen wir unseren Meister in seiner figürlichen Plastik noch treffen werden, führen früher oder später zu diesem Ziele: zu einem plastischen Realismus und einer klassischen Statuarik.

Doch fast scheint es vermessen, an die Gültigkeit künstlerischer Entwicklungsgesetze zu glauben; denn im Kreise der Plastiken, die wir eben betrachten, steht auch Daphne, der ursprünglich ein Apollo noch beigegeben war. In einem emphatischen Rokokowirbel mit aufgedrehten Gewandenden, wie wir sie aus Tietzens gelockertstem Rokoko kennen, flieht die Gestalt empor. Die Arme sind ekstatisch zur Höhe geworfen, der Kopf aber liegt melancholisch und müde auf der linken Schulter. Hat

der eine leidenschaftliche Ausbruch ihr alle Kraft genommen? In steifen Falten fällt das Gewand wie eine plastische Stütze nach unten, uns herb an die Herrschaft frühklassizistischer Wirklichkeit erinnernd. Das linke Bein scheint vom Oberschenkel ab nackt aus dem Gewand, keine natürliche, sondern eine pikante Nacktheit, wie sie dem Rokokogeist fremd war. Denn diesem Geist war alles Natur und aus ihr kam seine schöpferische Kraft. Wie eine Säule, versteinert und unbeweglich, steht das Standbein im allgemeinen Wirbel. Kann aus dieser Kälte jemals wieder kosmische Bewegtheit kommen? Weil das Gewand in dieser Kunst kein Eigenleben mehr hat, wird es in steifem Bogen über die linke Schulter geschlagen. Im Bacchus wollte Wagner den Affekt spielerisch-graziös, in der Daphne ekstatisch-dramatisch auflösen. Beide Male kapitulierte sein leidenschaftsloses, allen Erregungen abholdes Temperament vor dem klassizistischen Formenkanon. Dafür weiß der Meister umso mehr zu geben in einer Geistigkeit, die seinem Wesen entspricht. Wir sprechen vom Chronos, der dem Amor die Flügel beschneidet.

Zuvor aber soll noch ein Werk Erwähnung finden, das zeitlich vorhergeht und eine Vorstufe des Wagnerschen Greisentypus in Veitshöchheim darstellt. Es ist der Chronosbrunnen auf der Hofstraße in Würzburg. Lange genug hat die Unsicherheit der Zuschreibung und der Irrtum der Datierung die kunstgeschichtliche Lokalforschung beherrscht und — was schlimmer ist — sie zu irrigen Schlußfolgerungen verleitet. Denn nicht, wie man bis heute allgemein annehmen zu dürfen glaubte, im Jahre 1780 ist dieser Brunnen als Ausklang der gänzlich klassizistisch gewordenen Profankunst Peter Wagners entstanden, sondern bereits neun Jahre früher, im Jahre 1771 hat unser Meister den Brunnen begonnen und zu Beginn des folgenden Jahres war er vollendet. Am 8. Mai 1772 zeigte Wagner dem Oberrat der Stadt an, daß er die Bildhauerarbeiten „an dem pompenbronnen bey dem von bechtolsheim hof" gänzlich vollendet habe.[1]) Er bat um die Akkordsumme von 210 Rthr, die ihm vom Röhrenbrunnenamt ausbezahlt wurden. Gegen Ende des Jahrhunderts, im Jahre 1798, wurde der Chronosbrunnen, der vom Steinkrebs angefressen war, von dem Bildhauer Heinrich Nickel überarbeitet und repariert.[2]) Bei einer neuerlichen Restauration im Jahre 1872 durch den Bildhauer Arnold von Bad Kissingen[3]) wurde das alte Mittelbild des Brunnenstockes entfernt und das Mönusrelief eingesetzt. Mehrmals wurden in der Folgezeit noch Reparaturen und figürliche Erneuerungen am

[1]) StdtAW., Oberratsprot. 1772 Nr. 51 fol. 192.
[2]) StdtAW., Oberratsprot. 1798 Nr. 77 fol. 260.
[3]) StdtAW., Zieglers Nachlass 144.

Chronosbrunnen notwendig.[1]) Leider sind wir über die Gestalt und den Verbleib des ursprünglichen Mittelreliefs, das zweifellos aus der Werkstatt Peter Wagners stammte, im Unklaren. Der in der Wagnersammlung der Würzburger Universität unter den Handzeichnungen unseres Meisters vorhandene Brunnenentwurf[2]) gibt zwar einige Aufklärung, weicht von der Ausführung aber stark ab. Wir werden bei der Entwicklungsgeschichte des dekorativen Elementes in der ausgehenden Seinsheimepoche davon zu sprechen haben. In diesem Zusammenhange interessiert uns nur die plastische Gruppe des Brunnens.

Wir müssen die Plastik in ihrer Fernwirkung begreifen. Das war ja die bedeutsame Divergenz der dekorativen Bildnerei des Rokoko, daß nicht nur Werkstoff und Inhalt, sondern vor allem auch die Dimensionen ihrer Wirkungsweise die künstlerische Gestaltung mitbestimmten. Chronos zeigt sich auf der Brunnenbekrönung von einer beherrschenden, fast barocken Geste, sein weiter Flügelschlag lockert die gigantische Silhouette, die schwellende Pracht der Glieder erzeugt den Eindruck letzter männlicher Kraft. Dabei verliert die Gestalt schon die stürmende Bewegtheit des Rokoko, die versteiften Gewandschwünge mit der Regularität ihrer dünngratigen Falten wittern den Geist der neuen Zeit. Die glückliche Ruhe des über aller Zeitlichkeit stehenden Greises will sich schon statuarisch ausdrücken. Da erinnert die süße Melancholie der Wissenschaft daran, daß die herrliche Zeit spielerischer, sentimentaler Rokokograzie noch nicht ganz vorbeigerauscht, daß der Geist, der der Veronika und der Schmerzensmutter der Käppelestationen die gebändigte Leidenschaft des Jammers gab, noch nicht ganz erloschen ist. Vergessen wir nicht, daß unser Meister eben erst das rührende Spätrokokospiel der südlichen Kolonnaden des Residenzplatzes vollendet hatte. Und trotzdem: Schon fängt das Gewand an, die Schulter pikant zu befreien und auf den Schenkeln glatt aufzuliegen; schon sind seine Falten spärlich und strenger und die Gewandenden fallen ausdruckslos herab. Doch das sind äussere Kriterien. Innerlich ist diese Plastik noch erfüllt von der verebbenden Vehemenz des späten Rokoko.

Kehren wir zurück nach Veitshöchheim! In der Nahwirkung dieser Chronosgruppe siegt die Gewissenhaftigkeit des Details. Ein neuer Typus will entstehen. Um ihn entwicklungsgeschichtlich zu erfassen, müssen wir, die Besprechung des Veitshöchheimer Zyklus kurz unterbrechend, einen Blick in das Treppenhaus der Würzburger Residenz werfen, wo kurz vorher oder wenigstens gleichzeitig, keinesfalls aber später, der „Winter"

[1]) Magistratsakten Würzburg VI D Abt. 7 Nr. 8 F 1—3.
[2]) Würzburger Universitätssammlung Nr. 127, 101.

aus dem Marmor wächst. Die Figur tritt aus dem Rahmen der übrigen Plastiken der Hauptstiege. Viel deutlicher als die bei der Uebertragung in den Marmor erkaltete Leidenschaft spricht der Geist der Tonskizze,[1]) die in der Sammlung des Städtischen Museums in Würzburg enthalten ist, zu uns. Zwei Erinnerungen werden wach: Paul Egell und Ferdinand Tietz. Bei seinem Lehrer Paul Egell hatte Wagner vor 1756 an den Figuren der Jahreszeiten im Bruchsaler Schloßgarten mitgearbeitet. Es wird ihm sogar das Tonmodell zum „Winter" zugeschrieben. Und Ferdinand Tietz war ihm in Veitshöchheim vorhergegangen. Wie sollte der Greisentypus unseres Meisters in der Tonskizze und im Marmor anders zu erklären sein als durch Mischung solcher Eindrücke und Elemente? Paul Egell, der die barocke Pathetik seines Lehrers Permoser verfeinerte, und Ferdinand Tietz, der einen Hauch der sinnlichen Leidenschaft des Slaventums nach Franken brachte, standen Pate. Was Wagner dazu gab, war in der Tonskizze die Mässigung und im Marmor die Strenge. Plastisch und vollrund modellierte er den Schädel des Greises, steil läßt er die Stirne mit ihren Faltenzügen ansteigen, wulstig und malerisch gebrochen gibt er die schwellenden Brauen. Die tiefen Augen sind halbgeschlossen, zu einem leisen Beben öffnet sich der Mund und die charakteristisch breite Oberlippe gibt ihm einen gütigen Zug. In ungedämmtem Wirbel flattern die lockigen Enden des Bartes. Rasch ist der Kopf nach rechts gedreht, die Seitenansicht des freien Körpers wird markant durchgebildet. Das Gewand will sich zum letzten Male sein Eigenleben gewaltsam zurückerobern, die brüchige Weichheit des Stoffes drückt sich in abgerundeten Faltenkämmen aus, der rastlose Schwung des Gewandes gibt eine malerische Silhouette. Mit der Kraft der Rokokosinnlichkeit ist die Rauheit des inneren Gewandfells gestaltet. Freilich, als die Idee aus dem weichen, knetbaren Ton in den kalten, feierlichen Marmor übergeht, erliegt sie der Metamorphose des Zeitgeistes. Nur der flackernde Reflex des Lichtes auf der Oberfläche der Plastik kann über die frostige Strenge hinwegtäuschen, unter die das Material eine blühende Konzeption zwang.

Der Greisentypus, wie ihn Wagner im „Winter" der Residenztreppe sah, lebt fort an der Kaskade des Veitshöchheimer Gartens, wo Neptun mit heftiger Gebärde den Körper herumwirft und im einzelnen fast alle Züge wiederholt, die uns das sinnlich-barocke Grundgefühl unseres Meisters bewiesen. Aber schon die Quellgötter, die den Herrn des nassen Elementes flankieren, neigen zu klassischer Ruhe und Strenge. Sie vollendet sich im Chronos, der dem Amor die Flügel beschneidet.

[1]) A 14126.

Die Geistigkeit des Motivs, die romantisch-sentimentale Trauer um das, „was mal nicht zu ändern ist", liegt dem Wagnerschen Sentimente durchaus. So vermag er durch die starke Innerlichkeit seiner Kunst uns noch einmal an die schönste Zeit seiner Rokokoempfindsamkeit zu erinnern. So wird Amor zu einer der herzigsten, noch im Schreien und Plärren liebenswürdigen Kindergestalten, die der Meister je geschaffen. Die Gruppe selbst fließt zu einer konkreten kompositionellen Einheit zusammen, wie sie die malerische Gartenplastik des Rokoko so oft zu geben verstand. Doch es fehlt der aufgeregte Schwung des „Winters", es fehlt die temperamentvolle Leidenschaft des Neptun, es fehlt die schwellende Gliederpracht und der lockere Flügelschlag des Chronos vom Brunnen der Hofstraße. Der Typus, der aus der heißen Gestaltungslust des Rokoko geboren war, erstarrt in der kalten Wandlung des Klassizismus. Die Seele der Plastik kann sich von der Welt der Schäferspiele und der höfischen Eleganz nicht trennen, aber eine neue, rauhere Zeit beugt sie gewaltsam unter das klassizistische Formgebot.

Die Gruppen der Kaskade, obwohl am spätesten entstanden tragen als dekorative Glieder einer malerisch-romantischen Architektur noch die kümmerlichen Reste einer leidenschaftlichen Phantasie. So kann sich Pan mit der leichten Drehung des Körpers und der grinsenden Satire des Gesichts wieder Tietzischem Affekt nähern. Die Faune schneiden spitzige Grimassen. Allein dieses plastische Temperament zeigt, im Gegensatz zu Ferdinand Tietz, keine Individualität. In der Gestalt der Diana[1]) lebt eine diskrete Sinnlichkeit, die der Realismus der Form unterstützt. Aber der Formenkanon des Klassizismus heischt Erfüllung. Gestreckte, dünne Gewandfalten ordnen sich zu fast parallelem Lauf, das Gewand will nur dem Durchscheinen des Körperlichen dienen, auf den plastisch betonten Brüsten liegt ein erotischer Akzent. Die Gestikulation der Gespielinnen ist vom Riß der großen Gruppen des Würzburger Hofgartens befruchtet. Steif und unlebendig betont der lange Zopf der einen Figur eine trockene Senkrechte. Die Bewegungsrythmik erstarrt. Das klassische Ideal statuarischer Größe will in einer innerlich fremden Zeit eine neue Form finden.

Wir haben die Veitshöchheimer Arbeiten Peter Wagners besonders ausführlich besprochen, weil sie für die Entwicklung des Figürlichen von höchster Bedeutung sind. Sie stehen am Eingange der neuen Zeit. Noch ist das Tor des Rokoko nicht gänzlich zugefallen und aus dem Inneren der alten Welt dringt wehmütig der letzte Abendglanz ihres Lichtes. Es ist kein

[1]) Tonmodell im Städtischen Museum zu Würzburg (A 14116).

heroischer Aufbruch des Morgen, aber ein rührender Abschied vom Gestern. Die Sinne sind für das geniale malerisch-dekorative Gesamtwerk des Rokoko noch zu empfänglich, um sich an der nüchternen statischen Schwere des neuen Klassizismus zu berauschen. Die letzte Szene des erschütternden Endes der künstlerischen Kultur des Abendlandes hat begonnen.

Die Figuren der Würzburger Residenztreppe.

Es ist kaum möglich, die drei großen plastischen Zyklen unseres Meisters, von denen wir gesprochen haben, reinlich in ein zeitliches Nacheinander zu scheiden. Der spürbare innere Zusammenhang läßt sich nicht gewaltsam lockern oder gar zerreissen. Zudem ist das Moment der stilistischen Wandlung, wie wir in Veitshöchheim sahen, nur an den äussersten Grenzen der abgesteckten Zeitspanne deutlich zu sehen und auch da ist immer nur ein relatives Urteil gestattet. Denn langsam und schrittweise geht Peter Wagner seinen Weg. Was uns die Figuren der Residenztreppe, die wir nun betrachten wollen, besonders wertvoll macht, ist ihre Entstehung aus den persönlichsten Charakteräusserungen der Wagnerschen Kunst.

Wagner ist hier in einen doppelten Gegensatz zur Welt des Rokoko geraten. Der Ernst seines Künstlertums widersprach den Schöpfungen von rein dekorativem Wert. Die Verarmung seiner Formmotive aber trennte ihn vom Geiste einer Zeit, die die Form und ihren ewigen Wechsel bis zur letzten, illusionistischen Auflösung trieb. Die Plastiken sind sämtlich auf Nahblick gearbeitet, aus dem Marmor gehauen und in einer liebevollen Detailbehandlung gestaltet. Wir haben die Figur des „Winter", zweifellos die charakteristischste des Zyklus, bereits besprochen und festgestellt, aus welchen Quellen hier die gestaltende Kraft des Meisters floß. Es sollte damit keine Absonderung dieser Plastik von dem Kreise der anderen geschehen, sondern nur an einem treffenden Beispiel im Zusammenhange der figürlichen Entwicklungsgeschichte die tragische Situation der Zeit gezeigt werden. Wir treffen weiter auf den „Herbst", als ein mit Weinlaub bekränzter Jüngling dargestellt. Uns besticht die warme Sinnlichkeit der Figur, deren künstlerische Kraft viel weniger aus der Unterordnung unter das antikische Ideal als aus einem blutvollen Realismus kommt, der ein sorgsam gehütetes Erbe der Naturnähe des Rokoko ist. Die Proportionen der Gestalt sind edel, fast rechnerisch erkannt. Im Rücken hat die Plastik eine tragende Stütze. Die leicht schwunghafte Linie des Körpers wirkt als statuarische Dominante. Man denkt an das Vorbild der Antike, es reizt, wie beim Bachus des Veitshöchheimer Gartens, der Vergleich mit der barocken Renaissance

des Michelangelo. Aber schon sind wir zu weit gegangen. Denn nichts hat die matte, fast kraftlose Sentimentalität Peter Wagners gemein mit der monumentalen Formgebung der italienischen Hochrenaissance, deren strotzende Kraft Symbol des Lebens war. Plastisch ringt der „Herbst" unseres Meisters um das Monumentale und das Eigenwertige, um die Gewinnung der beruhigten statuarischen Form. Nichts stört den organischen, gedämpften Ablauf der Linienrythmik. Die Silhouette ist klar, der Umriß nicht mehr zerrissen. Der heftige Schwung des Körpers ist verschwunden. Die Arme sind graziös abgewinkelt, das Spielbein ist leicht seitwärts gestellt und entwickelt eine elegante Kniekurve. So entsteht ein lockeres Gegenspiel zur versteiften Senkrechten des Körpers. Der Kopf fliegt etwas zur Seite, neigt sich kaum merklich in spielerischer Gebärde, die Betonung des Profiles wird exakt und strebt zu einer gewissen Breitflächigkeit im Plastischen. Unter der Bekränzung fließt das Haar in fast regelmäßigen, stürzenden Wellen. Die Ausbildung der Kopfform verrät deutlich das wachsende kubisch-plastische Grundgefühl Wagners. Stirne und Nase fallen ohne Uebergang in schief-senkrechtem Sturz, den die glatten, dünnstrichigen Brauen schneiden. Langsam bildet unser Meister die bewußte Architektonik des Gesichts. Die hervortretenden Backenknochen beleben noch zaghaft die Flächigkeit der Wangen, die Augen leuchten in halber Oeffnung, der Mund ist zu lächelnder Gebärde breit gezogen und hat doch wieder einen spitzen, tietzischen Akzent. Nur eine sensitive Temperaturdifferenz unterscheidet das selige Lächeln des reifenden Herbstes von der diabolisch grinsenden Fratze des Veitshöchheimer Pan. Die Anatomie des Körpers ist von äusserster Gewissenhaftigkeit. Schüchtern und dezent sind Senkungen und Hebungen im Körperlichen gegeneinander abgesetzt, ganz entfernt der energischen, mit Lichtern und Schatten rücksichtlos verbundenen Oberflächengestaltung etwa des Wolfgang van der Auwera. Klassisch elegant läuft die Linie vom Kopf über die Schulter zum abgewinkelten rechten Arm. Nie wird der weiche und langsame Fluß der Linien langweilig oder schematisch. Die Kraft der natürlichen Anschaulichkeit beseelt ihn. Nirgends stören plumpe Schwellungen die musikalische Schönheit dieses Körpers. Die luftige Durchbrechung, die zwischen dem Körper und dem abgewinkelten Arm entsteht, vermeidet den Eindruck des Abstehens und der Trennung. Die Sentimente des Rokoko leben noch. Graziös faßt die Rechte das um die Hüften laufende Gewand, ohne freilich die elegante, rokokohafte Rundung des Handgelenks zu zeigen. Die zierlich gespreizten Finger, die der Rokokoplastik den unwiderstehlichen Reiz der Eleganz ver-

schafften, werden jetzt geschlossen und in die sterile Handfläche förmlich eingebunden. Der Eindruck der Starrheit wird vertieft. Die Linke des Jünglings hält Traubenbüschel, eng an den Körper gepreßt; aber die charakterisierende Beigabe, die das Rokoko oft mit soviel Liebe behandelte, darf hier die Schönheit der figürlichen Harmonie nicht stören und niemals aus ihrer Unterordnung heraustreten. Das Gewand liegt streng am Körper an, als sei es mit ihm verwachsen; selbst die Brechungen und müde ausschwingenden Falten lassen kein stoffliches Eigenleben mehr zu. Wir denken unwillkürlich an den stärksten Gegensatz: an den Kruzifixus im Pfarrhaus zu Unterdürrbach oder an den zu Unterspiesheim. Parallele, dünngratige Faltenkämme herrschen dagegen hier in der Gewandung. Sie ist entbehrliche Draperie, die Figur bedarf ihrer nicht mehr. Wie so oft fällt das Gewand im Rücken in mühselig sich lockernden Enden, immer wieder zu senkrechtem, mechanischem Sturz bereit. Es starb die Dynamik des Stofflichen. Die Sterilität der Rückseite, die allen Plastiken der Residenzstiege mit wenigen Ausnahmen gemeinsam ist, findet ihre einzige Rechtfertigung in der Kälte der Raumdekoration, die aus dem Geiste des frühen Klassizismus kam.

Betrachten wir, um mit den Allegorien der Jahreszeiten zu Ende zu kommen, die Gestalt des Sommers.[1]) Wir werden kaum wesentlich andere Eindrücke gewinnen. Nur ist die Haltung des Weibes feierlicher, die Gemessenheit nach antikischem Ideal noch größer. Wieder entsteht durch die Kopfwendung eine klassische Profilwirkung. Das Standbein beschreibt eine fließende Senkrechte mit leicht diagonalem Fall. Leise Melancholie spielt auf dem Gesicht. Durch nichts charakterisiert sich die Individualität. Das Obergewand wird über der Brust zusammengehalten, um den Hals schwingen die oberen Gewandsäume in doppelter Kurvung. Sie widersprechen der steifen Geradheit in der Bildung des Halses. Seitwärts fliehende Parallelfalten beleben die stumpfe Flächigkeit des Untergewandes, das schwach stofflich aufgelockert ist und immer das Körperliche durchscheinen läßt. Die entblößte linke Schulter zeigt die Pikanterie des neuen Geistes. Der Hang zur Eurythmie läßt den Meister eine feine Linienführung über Haar, Hals und Schulter zum linken Arm finden. Steif und lebendig grenzt sich der rechte Arm durch das aufliegende Obergewand ab. Es entsteht auf dem Gewand eine glatte, unbelebte Fläche. Der senkrechte Absturz des Gewandes mit seiner scharfen Saumlinie nimmt alle Weichheit. Um rechte Hand und Handgelenk sammeln sich faltige Enden des Obergewandes. Aber es bleibt dabei;

[1]) Tonmodell im Städtischen Museum zu Würzburg (A 14131).

das Eigenleben des Gewandes ist vorüber. Es ist ein mechanisches, kein organisch-stoffliches Schwingen. Auch das zierliche Spiel der Finger ist verloren. Seitlich fallen spirale Gewandenden. Wir sehen, thematisch bedingt, noch stärker als beim „Herbst" die praktischen Konsequenzen der neuen Kunstanschauung, die wir, ohne von der Einzelbetrachtung Neues zu gewinnen, auch beim „Frühling" sehen könnten.

Dem „Herbst" zunächst in der weichen Sinnlichkeit der Gestaltung kommt die Figur des Paris am Podest des östlichen Treppenlaufs. Die antikisierende Rückenstütze gestattet eine freudige Schwingung des Körpers. Das Gewand ist drapierende Nebensache, die Plastizität des Körperlichen ist Hauptsache. Doch der Meister dient seinem klassischen Ideal eben nur in klassizistischem Geiste. Köstliche Linieneleganz zeigt die Bildung des Halses. Noch sehen wir die graziöse Rokokoordnung der Finger, die den Apfel fassen. Allein der Kurvenschwung der Handgelenke stirbt ab. Auch im Zurückspielen des linken Beines liegt beherrschte Mässigung. Dagegen treffen wir im Gewand des Apollo, dem Paris gegenüber, noch lebhafteren Schwung. Der rechte Arm, der zum Kopfe greift, schafft eine steife, leblose Silhouette. In unfruchtbaren Senkrechten fällt im Rücken das Gewand. Kaum überrascht mehr die immer wiederkehrende Neigung zur plastischen Klassizität des Profils. Ebensowenig allerdings dürfen wir uns wundern, wenn wir in dieser erkaltenden Welt stets die Reminiszenz der Vergangenheit erleben, wie etwa bei der Gestalt der Diana auf der Balustrade vor dem Weißen Saal. Es verblüfft uns die freie Entfaltung des Figürlichen, der schreitende Rhythmus der Bewegung, die schwingende Belebung der Rückseite. Lebhafte Parallelfalten, der Wagnerschen Holztechnik zunächst verwandt, durchziehen das Gewandtuch. Die Kraft der Reminiszenz wird so stark, daß das Obergewand links seitlich in flatterndem Bausch ausschwingt. Wir erinnern uns der Ceres und der Daphne im Veitshöchheimer Garten. Energisch strebt der rechte Arm nach oben, nur von dem senkrecht stürzenden Gewandende gedämpft. Das Obergewand liegt mit strengen Falten an, die Brüste sind diskret betont. Es entsteht eine lebhafte Spätrokoko-Silhouette. Lebt auch diese Figur noch von der barocken Ekstase, die unseren Meister bei der einzigartigen Schöpfung des „Winter" überkam? Wir möchten es glauben, wenn freilich auch die Vollkommenheit der völligen, beherrschenden Durchgestaltung der ganzen Erscheinung, die jenes Werk so unvergeßlich macht, bei dieser Diana nicht erreicht ist. Sie ist es ebensowenig bei der Juno (Weibliche Figur mit Hahn), die der Diana gegenübersteht. Hier gilt wieder das ganze Formgebot des Klassizismus.

Ruhige Eleganz, süßliche Grazie der Pose, deutliche Scheidung von Stand- und Spielbein, durchscheinende Körperformen, besänftigter Gewandfluß. Die Fortuna der östlichen Balustrade trägt das Haar zum griechischen Knoten geordnet, aus dem ein Band steif wegfliegt, ohne daß sich, wie früher noch bei der Genie der Veitshöchheimer Schloßtreppe, die Wellen der strengen Ordnung widersetzen würden. Auch die übrigen Figuren der Balustrade zeigen die klaren Tendenzen des neuen Stils: Klassisch-schöne Profilwirkung, betonte Brüste, Befreiung des Spielbeins von der Last des Gewandes usw. Die weibliche Figur mit Kind (Venus?), die auf der Nordbalustrade steht, bringt bereits sehr deutlich den energischen Bruch der Linie am Knie des spielenden Beines, der uns bei der Holzplastik des Meisters als ein auffälliges Charakteristikum seines frühen Klassizismus noch häufig begegnen wird. Die exaltierte Brustfalte des Gewandes ist ein konventioneller Spätrokokorest. Ungestümer als bei den übrigen Plastiken strebt hier das rechte Bein bereits nach dem Ansatz des Oberschenkels aus dem Gewand, das sich zur Durchsicht dreieckig öffnet. Interessant ist auch der Versuch des Künstlers, die plastische Linienrhythmik des Körpers melodisch werden zu lassen. Zu den Bedürfnissen des neuen Stiles gehört die betonte Nacktheit der Arme ebenso wie die knospenhafte Schwellung der Brüste und die leichte Hervorhebung des Unterleibs.

Fassen wir unser Urteil zusammen: Was den Wert dieser Plastiken ausmacht, ist das Erbgut des Rokokogeistes, das sie tragen. Sie bezeugen eben darum den ganzen Peter Wagner. Den Meister, der in sich das ehrlichste Künstlertum trug, den die Glut barocker Leidenschaft begeisterte, ohne ihn erschüttern zu können. Denn daran hinderte ihn sein Sinn für Schlichtheit und Geradheit, für Mässigung und Strenge. So verlieren seine Figuren zwar den Vorzug spielerischer Freiheit, aber sie behalten die warme Sinnlichkeit des Rokoko. So verarmen zwar mehr und mehr ihre Formmotive, aber es bleibt ihnen ein gesunder Realismus der Gestaltung. Der Schatz an Gewandmotiven und Draperien ist nicht reich, aber er ist auch niemals langweilig oder geschmacklos. Die hohe Kunst der Materialbewältigung bannt die Gefahr steinerner Leblosigkeit. Die Plastiken heischen ihr künstlerisches Eigenleben. Sie ordnen sich nicht der Architekturform unter, wie das die Plastik des Rokoko getan haben würde. Sie kehren dieser Raumform vielmehr die sterilen Rückseiten zu. Der Zwiespalt in des Meisters Brust ist noch nicht völlig beseitigt, aber es ist nicht mehr der leiseste Zweifel, daß der neue Geist siegen wird. Der Wille zur plastischen Monumentalität, die statische Antithese des Rokoko, treibt die Ent-

wicklung. Sie ist niemals einheitlich und streng chronologisch trennbar. Denn während der Frühklassizismus in den Treppenhausfiguren der Residenz immer stärker zum persönlichsten Charakter der Wagnerschen Kunst wird, entsteht gleichzeitig das herzfrische Spiel der Hofgartenputten. Wir sehen, wie gefährlich es ist, mit einem fertigen Schema an das Werk unseres Meisters heranzugehen.

Der Stilwandel in der Würzburger Hofgartenplastik.

Das Beste, was Peter Wagner für den Würzburger Residenzgarten geschaffen hat, sind die reizenden Puttengruppen, die in der Hauptsache zwischen 1774 und 1776 entstanden sind. Mit ihnen klingt die Plastik des Spätrokoko in Würzburg aus. Von diesen Arbeiten interessieren uns hier nur diejenigen, in denen sich der Geist des Frühklassizismus unzweideutig ankündigt. Es sind nur wenige und zweifellos die spätesten. Es sind ausnahmslos die Szenen, in denen das Moment äusserer Bewegung wegfällt und das der stärksten inneren Spannung an seine Stelle tritt. Da sehen wir zwei Kinder beim Schmetterlingfang. Dort zwei Knaben mit einem Ball. Hier einen Knaben mit einem Hund, dort einen Savoyarden mit nachdenklichem Blick. Immer ist der Augenblick statischer Ruhe festgehalten und auch im Plastischen die Stille des Augenblicks zum Ausdruck gebracht. Der leichte Schwung der kindlichen Glieder weicht einer beruhigten, körperlichen Schwere. Die letzten Gruppen, Putten mit den Porträts alter Künstler, wurden 1779 bezahlt. In ihnen vollendet sich die Konsequenz der Entwicklung zum klassizistischen Ideal.

Die übrige Hofgartenplastik erreicht künstlerisch nicht den Wert der Veitshöchheimer Figuren. Für das Thema der vorliegenden Arbeit scheiden die meisten dieser Plastiken ebenso wie die Kolonnadenfiguren des Residenzplatzes und die figürlichen Bekrönungen der Torpilaster aus. Als Beispiele des Stilwandels seien lediglich die beiden allegorischen Frauenfiguren (Sommer und Winter?) genannt, die am Fuße der beiden Walltreppen stehen. Nachdem 1774 die Statuen auf den Stiegen noch nicht fertig waren, können die Plastiken erst nach diesem Zeitpunkt entstanden sein. Sie werden wohl in das Jahr 1775 gehören. In der Figur der rechten Walltreppe haben wir wahrscheinlich die Allegorie des Sommers zu sehen. Eine weibliche Gestalt von beruhigter Silhouette, von der ersterbenden Grazie der Rokokokunst umflossen. Die Hände tragen ein mit Granatäpfeln, Blumen und Früchten gefülltes Körbchen. Der Kopf fliegt emphatisch zurück, die Arme schweben in süßer Anmut, das Antlitz ist in visionärer Schau verzückt. Die Enden des

Obergewandes fliegen faltig vom Körper weg. Das Gewand steht noch ab. Die Bildung der Lippen und des Mundes zeigt wieder den spitzen, tietzischen Zug. Das wohlgerundete Kinn tritt stark hervor. Die Tradition des Rokoko ist noch lebendig. Allein in der Behandlung des Untergewandes, in der Versteifung der Faltenbrüche und Linien, in dem Fortschritt von Isolierung von Körper und Gewand lebt der neue Geist. Das gilt gleichmäßig von der Figur am linken Treppenlauf, die wir vielleicht als Allegorie des Winters identifizieren dürfen. Der S-förmige Schwung des Körpers wird bewußt gehemmt, dünne und regelmäßige Gewandfalten kommen in spärlicher Ordnung, das Körperliche beginnt mit seinem eigenwilligen Hervordrängen aus dem Gewand. Es gibt keine Unterordnung unter den Gesamtwillen der Gartenarchitektur mehr. Die Tage der Spätrokoko-Herrlichkeit sind gezählt. Es nähert sich der Geist der beiden großen Hofgartengruppen, die im Risse bereits 1775 fertig waren[1]) und bis zum Jahre 1777 ausgeführt worden sind. Wir meinen den Raub der Europa und der Proserpina. Ein konventionelles Motiv der Gartenplastik des Rokoko, zuerst von Lorenzo Berninis genialer Barockkultur als letzte Affektsteigerung gestaltet, später durch Girardons gemesseneres Werk zum Vorbild aller Frauenraube in den Parks der europäischen Fürsten des 18. Jahrhunderts geworden. Die plastische Kraft beider Gruppen ist nicht überzeugend. Dekorativer Geist, Richtung auf Fernwirkung, Ueberlebensgröße der Figuren — alles Momente, die der Quantität zugunsten die Qualität opferten. Die Szene des Europaraubes lebt noch in gedämpfter Ekstase. Entblößte Schultern, betonte Brüste, durchscheinende Glieder kommen aus dem Geiste des neuen Stiles. Die Gewänder haben dünne, langgestreckte, brüchige Falten. Das Gegenspiel der Gefährtinnen ist steif, die Silhouette der Figuren langweilig. Europa selbst ist von einer kühlen Sentimentalität, der Augenblick der Entführung entbehrt der Vehemenz und der dramatischen Spannung. Dagegen ist der Raub der Proserpina aus heisserem Blute gestaltet. Wolfgang van der Auweras Herkules, der mit dem Riesen Antäus ringt, hat zweifellos die Konzeption beeinflußt. Allein auch hier siegt die glättende Ruhe der neuen Zeit. Nur langsam entwindet sich Proserpina den Armen des Entführers. Kein Sturm, kein Schrei, nur stummes Entsetzen und stille Furcht. Die Absicht, über das Dekorative hinaus mit der Unzulänglichkeit künstlerischer Mittel das Einzelfigürliche hervortreten zu lassen, verstimmt die plastische Harmonie. Die völlige Eingebundenheit der Schmuckplastik in das System der Freilandarchitektur geht langsam verloren.

[1]) StAW., Hofkammerprot. 1798 fol. 191.

Es bleibt noch übrig, von den beiden Nischenfiguren der Minerva und Bellona an der Südwand der Einfahrtsstelle zur Residenz zu sprechen, die zu den letzten Residenzarbeiten Peter Wagners gehören. Sie entstanden im Jahre 1779. Ihr Material ist der graue Marmor. Die stilistischen Tendenzen, die wir in der vorangehenden figürlichen Plastik so häufig feststellen konnten, sind hier zur vollen Konsequenz gediehen. Die Nüchternheit der plastischen Gesinnung feiert Triumphe. Das Streben zur Monumentalität der Form wird leeres Pathos. Steifer, rationaler Gewandschwung, peinliche Exaktheit in der Scheidung von Stand- und Spielbein, klassische Vornehmheit des Profils, ovale und reguläre Gesichtsarchitektonik, mechanische Akzentuierung der Brust- und Unterleibsform, Freiheit der gewissenhaft gerundeten Schultern von der Decke des Gewandes, Absterben der graziösen Linienrhythmik des Körpers, kühle Aufdringlichkeit seiner durch das anliegende Gewand scheinenden Formen — drastischer hätte der Frühklassizismus das schmerzliche Ende der göttlich-berauschten Zeit der barocken Geistigkeit nicht manifestieren können als durch den klirrenden Frost und die dürre Gesinnung solcher Plastik!

Wir stehen am Ende der drei großen Zyklen der figürlichen Profanplastik Peter Wagners. Mit dem Tode Adam Friedrichs (1779) bleiben die großen Hofaufträge aus und das Würzburger Kunstleben des 18. Jahrhunderts erlischt. Die Kunst unseres Meisters dient fortan der religiösen Idee, nur Unbedeutendes entsteht daneben aus weltlichem Geist. So arbeitet er 1788 zwei Sandsteinfiguren[1]) für die Nischen der Seitenschrägen am Gartenpavillon im Juliusspital, der damaligen Anatomie. Zweimal ist die Gestalt des Anatomen in reflektierender Art gegeben. Wir sehen keine Fortentwicklung des plastischen Stiles, nur die Erfüllung der klassizistischen Konsequenzen. Diese Entwicklung mündet schliesslich dort, wo 1790 die Ewiglichtfigur der Juliusspitalkirche entsteht. Obwohl für den Innenraum einer Kirche und für den Dienst an der kultischen Idee geschaffen, lebt diese Figur von der fortwirkenden Kraft des plastischen Realismus, der den großen profanen Figurenzyklen unseres Meisters die warme Sinnlichkeit gab. Allein die Kraft dieses Realismus ist geschwächt und die Wärme seiner Sinnlichkeit fast verloren. Die Strenge der Stilisierung wird gegenüber der Diana der Veitshöchheimer Kaskade noch weiter getrieben. Der kühle Werkstoff des Marmors verdeutlicht die steife Glätte der Plastik. Das Gewand hat jede Eigenfunktion eingebüßt, die Körperformen scheinen klar und unzweideutig durch, das

[1]) Tonmodelle im Städtischen Museum zu Würzburg (A 14386 und A 14387).

linke Bein ist nackt gebildet und ohne Grazie der Linie. Die dünnen und strengen Falten des Gewandes sammeln sich an der Hüfte, um von hier in gleichmässigen, stürzenden Senkrechten nach unten zu laufen. Die Oberflächenbehandlung wird gleichgültig und verliert die dynamische Nuancierung. Der Gesichtsausdruck, an der antiken Architektonik studiert, bezeugt aufs neue die matte Sentimentalität Wagners. Es fehlt dieser Gestalt, die mit steinerner Beharrlichkeit das Oel in die auf einem Säulenstumpf ruhende Flammenschale gießt, bei allem monumentalen Ernst das hinreissende Pathos der Seele.

So sahen wir, von den Treppenhausfiguren des Veitshöchheimer Schlosses bis zur Ewiglichtfigur der Juliusspitalkirche, den klassizistischen Geist immer tiefer in die figürliche Profanplastik unseres Meisters eindringen. Die Entwicklung bedeutet keinen Aufstieg, sondern einen Abstieg. Denn nicht nur der Formenreichtum des Rokoko ging nach und nach verloren, nicht nur das herrliche Pathos seelischen Ausdrucks entwich zugunsten einer puritanischen Herbheit des Gefühls, auch die Wärme der Sinnlichkeit verflog und der frische Realismus der durchdringenden Gestaltung erlahmte. Was blieb, war eine handwerkliche Tüchtigkeit, gestützt auf eine starke plastische Tradition, die sich von dem Geist, der die letzte stolze Höhe der künstlerischen Kultur des Abendlandes begründet hatte, weltenweit entfernte

b) Die Entwicklung des Dekorativen in der Profanplastik.

In der Entwicklung des Dekorativen in der Profanplastik der ausgehenden Seinsheimepoche beginnt die Herrschaft des klassizistischen Formenkanons bereits bei der Auszierung der Steinbalustrade der Treppe und des Podestes der Residenzstiege, wo antikische Widderköpfe und schematische Festons eingehauen sind. Eine Reihe neuer Urnen- und Vasentypen, die leicht aus den Vorlagebüchern klassizistischer Theoretiker nachzuweisen wären, verdrängt die immer noch lebhaften Formen des Wagnerschen Spätrokoko. Langsam stirbt die schwingende Silhouette und die Neigung zu ruhig-kaltem Umriß setzt sich durch. Die Wallbrüstungen des Würzburger Hofgartens zeigen noch den Widerstreit der Elemente. Auf der Balustrade der Residenzstiege ist der Kampf zugunsten der neuen Formen entschieden. Der schlanke, nach unten sich verjüngende Urnenleib erstarrt in der Regularität strenger Kanelluren, als einziges dekoratives Requisit wird das festonartige Blattgehänge immer häufiger. Auch da, wo die Vasen und Urnen mit breitem Leib ausladen, drängt es sich auf, zieht mitunter durch die Henkel und über den Aufsatz, immer nur die Trockenheit der neuen Form unterstützend. Später wird der breite Leib mit Bandleiste

und Festons geziert, bekommt einen langen, sich stark verjüngenden Hals, den in der Regel eine stilisierte Flamme abschließt. Der Typus geht von der Stein- in die Holzplastik über, ohne durch das weichere Material an Reiz und Formenschönheit zu gewinnen. Die Armut der neuen Zeit an Orginalität der Erfindung tritt gerade im dekorativen Ensemble mit erschreckender Deutlichkeit zutage. Der galante Ziergeist des Rokoko hat in der sengenden Dürre der klassizistischen Gesinnung keine Lebensmöglichkeit mehr.

Aehnlich erstarrt das ornamentale Leben in der profanen Architekturplastik der Epoche. Es scheint, daß der Chronosbrunnen der Hofstraße, von dessen figürlicher Bekrönung wir oben handelten, ursprünglich eine andere Gestalt besaß. Denn die schwache Skizze, die unter den Handzeichnungen des Meisters in der Würzburger Universitätssammlung enthalten ist, hat mit der heutigen Gestalt der Brunnenarchitektur so wenig gemeinsam, daß man kaum glauben möchte, Wagner sei soweit von seiner Konzeption abgewichen. Daß der Meister aber von dem keineswegs ausgabefreudigen „Röhrenbrunnenamt" der Stadt für seine Arbeit 210 Rthr. und für „extra arbeith" noch einmal 16 Rthr. erhielt, beweist uns, daß seine Arbeiten am Brunnen ziemlich umfangreich gewesen sein müssen, sich also nicht nur auf die Chronosgruppe beschränkt haben werden. Andererseits wäre es nicht das erste Mal, daß die Nachkommen aus Anlaß von Reparaturen, wie sie gerade dem Chronosbrunen mehrfach beschieden waren, dem künstlerischen Werke Gewalt angetan hätten. Der Ceresbrunnen[1]) auf der Neubaustraße, eine Arbeit des Wagnerschülers Balthasar Heinrich Nickel, bezeugt es. Auf jeden Fall wird es sicherer sein, uns bei der Beurteilung des dekorativen Ensembles mehr an die Richtung des zeichnerischen Entwurfes zu halten, dessen Gedanken dem Stande der stilistischen Entwicklung in viel höherem Maße entsprechen als die heutige Brunnengestalt, deren klassizistische Strenge die lokale Kunstforschung bis zum heutigen Tage immer wieder dazu verführt hat, die wirkliche Entstehungszeit des Brunnens

---

[1]) Der Ceresbrunnen auf der Neubaustrasse wurde 1783 vom Bildhauer Heinrich Nickel geschaffen. Er erhielt 144 Rthr. für die Arbeit. (StdtAW., Oberratsprot. 1783 Nr. 62 fol. 119.) Die unsichere Zuschreibung Scharolds ist damit gesichert. Der Brunnen stand ursprünglich auf der anderen Seite der Strasse am Ausgang des sogenannten Brunnengäßchens (heutige Peterstrasse) und wurde 1862 auf seinen heutigen Platz versetzt (Magistratsakten Würzburg VI D Abt. 7 Nr. 8 F 1—3). Wie die anlässlich seiner Versetzung und Reparierung offenbar nach dem ursprünglichen Zustand gefertigten Zeichnungen des Stadtbauamts beweisen, zeigte der Brunnen ehedem reicheren dekorativen Schmuck an Sockel und Aufsatz als die armselige Kühle seiner heutigen Erscheinung ahnen lässt.

um beinahe zehn Jahre zu verfehlen. Der Entwurf zeigt einen zweigeschossigen Brunnenstock, der durch ein horizontales Mittelgesims gegliedert ist. Das untere Geschoß enthält über der Brunnenschale ein Relief, das eine Flußgottheit zeigt, die aus zwei Amphoren, von beiden Armen gehalten, Wasser ausströmen läßt. Im Gegensatz zum heutigen Relief sitzt die allegorische Figur viel höher, die Bildhaftigkeit der Komposition ist viel stärker. Seitlich laufen Pilaster hoch, die sich unter dem Mittelgesims zu Schneckenvoluten zusammenrollen. Sie dienen je einem bewegten Putto als Podest, die kalte Architektur wird aufgeheitert. Am Scheitel der Reliefnische sitzt eine Wappenkartusche, vom späten Geist des Rokoko bewegt. Auch das Obergeschoss flankieren abgeschrägte Pilaster, die am Obergesims in trockenen Sckwüngen ausgehen. Vom Obergesims hängt bereits eine steife Blattzierde festonartig herab. Die Bekrönung bildet die Chronosgruppe, auf viereckigem Podest errichtet. Wir sehen die dekorativen Elemente in Mischung, die Einheit des ornamentalen Ensembles in Wandlung. Trotzdem reicht die Kraft der Dekoration noch aus, um im Zusammenklang mit der architektonischen und plastischen Idee einen späten Reflex einstiger Rokokogröße zu geben. Die heutige Brunnengestalt, deren auf die Atmosphäre und ihre leichten Schwingungen angewiesene Plastik von riesigem Baumwuchs sinnlos verdeckt ist, kann diesen Reflex nicht mehr erzeugen. Ihre leblosen Vasenbilder mit dem klassizistischen Festonbehang, ihr armseliges Zahnschnittornament am Gesims, der müde Vorschwung ihres architektonischen Mittelteiles und die dekorative Blässe der kapitellarmen Säulchen, dazu die Derbheit des Nischenreliefs, kommen hart an die Grenze ornamentaler Dürftigkeit. Der Gedanke des Rokoko, das seine monumentalen Brunnen malerisch dem Stadt- und Straßenbild einzufügen wußte, ist tot. Denn auch der Dreikronenbrunnen am Ausgang der Zellerstraße, den Wagner im Jahre 1779 geschaffen hat,[1]) ist ein schmerzliches Beispiel für die Verarmung der künstlerischen Form und fristet in der heute fremdwirkenden Umgebung ein fast einsames Dasein. Möglich, daß der Brunnen ehedem, als die Zellerstraße dort sich verengte und alte, giebelige Höfe und Häuser den malerischen Hintergrund bildeten, noch als aparte Staffage wirken konnte, während ihn heute bei der Trostlosigkeit der Neubauten der rechten Straßenseite die Einsamkeit überkommt. Wagner geht auf die primitive dekorative Form zurück. Auf ein rechteckiges Postament stellt er einen Säulenstumpf mit starken, auf Fernwirkung zielenden Kanelluren.

[1]) StdtAW., Oberratsprot. 1779 Nr. 58 fol. 214. Peter Wagner erhielt 31 Rthr. für die Arbeit.

Als feinfühliger Kenner der Proportionen weiß der Meister Postament und Säulenstumpf in das rechte Verhältnis zu bringen. Unter dem Gesimslauf des Postamentes bringt er auf einem Untersatz ein ovales Porträtmedaillon an; das Porträt zeigt scharfen, charakteristischen Schnitt, ganz in der Art, wie er bei den Pyramiden des Würzburger Hofgartens und später bei den zahlreichen Kanzelreliefs zu sehen ist. Steife Blattgirlanden umsäumen das Medaillon. Die Urne der Brunnenbekrönung trägt einen kurzen Fuß, einen breiten, mit Bandleiste und Blütengehänge gezierten Leib und wird von stilisiertem Ornament gedeckt. Nach dem Befund des Bildhauers,[1]) der im Jahre 1887 den Brunnen reparierte, war die Ornamentik des Werkes ursprünglich reicher. Der Befund spricht von Rundstab und Eierstab, die zu erneuern wären, von denen aber nichts auf unsere Tage gekommen ist. Auch hier hat also die Nachwelt bewiesen, daß ihre Nüchternheit noch entsetzlicher ist als der ernüchternde dekorative Sinn der Generation des alternden Peter Wagner.

Die Architekturplastik, die das Rokoko so meisterhaft dem architektonischen Gesamtwerk einzufügen verstand, entsprach nicht mehr dem Geiste der neuen Zeit und war auch nicht die Stärke unseres Meisters. Im Jahre 1785 arbeitete er das Wappenschild und zwei große Löwen für den alten Mainkranen.[2]) Es ist fraglich, ob wir in der heute dort befindlichen Plastik das kopierte Werk Wagners sehen dürfen. Von dem Originale fehlt uns jede Spur. Könnten wir der heutigen Plastik als technisch schlecht geratener Kopie trauen, dann wäre der Meister in der Gestaltung des Figürlichen und in der plastischen Komposition eher zurück als vorwärts geschritten. Laut Eintrag auf der Zeichnung des Kranenbaumeisters Ignaz Neumann, des Sohnes des genialen Balthasar, sollen die beiden Allegorien, die das Wappenschild flankieren, das „über Flut, Wasser und besonders den Mainstrom herrschende Götterpaar" darstellen. Es wäre somit an Franconia und Mönus zu denken. Nun enthält das Große Skizzenbuch Peter Wagners in der Würzburger Universitätssammlung eine schwächliche Rötelzeichnung,[3]) die ein solches Motiv zu konzipieren scheint. Auf Schneckenenden, die von einem Wappenschilde auslaufen, sitzen seitlich zwei allegorische Figuren, rechts der Flußgott mit Dreizack, vielleicht als Mönus zu sehen, links eine weibliche Figur mit einem Blüten- oder Aehrenkranz ums Haupt, vielleicht Franconia als Beschützerin der Fruchtbarkeit fränkischen Bodens. Der Inhalt der Zeichnung ist nicht ohne Beziehung zu dem Eintrag auf der Zeichnung

[1]) Magistratsakten Würzburg VI D Abt. 7 Nr. 8 F 1.
[2]) StAW., Baur. 1784/85, fol. 90.
[3]) Grosses Skizzenbuch fol. 153.

des Kranenbaumeisters. Da aber Wagners Autorschaft an der Kranenplastik von uns gesichert werden konnte, wird die Richtung der Ausführung wohl im Sinne der angeführten Zeichnung gewesen sein. Einzelheiten der Konzeption lassen sich freilich nicht feststellen. Der Entwurf zeigt uns den Flußgott mit noch mächtiger, fast auwerascher Muskelschwellung, mit wildem, zerrissenem Bartwuchs und schweren körperlichen Formen. Die weibliche Figur entblößt die Schulter, schlägt die nackten Beine übereinander, rafft das Gewand in dünnen Falten über der Brust. Die durchscheinenden Körperformen sind diskret betont. Es wäre daran zu denken, daß man bereits kurz nach der Erbauung des Kranens im Jahre 1773 an unseren Meister mit dem Auftrage der Plastik herangetreten wäre und daß nur besondere Umstände die baldige Ausführung der Arbeit verhindert hätten. Denn nachdem das Material der Plastik, seltsamerweise „eichene Steine", erst im November 1784 geliefert und die Arbeiten erst Mitte 1785 dem Peter Wagner bezahlt wurden, ist die Vollendung vor 1785 schlecht möglich. Die Tatsache, daß die Kopie das Wappen Adam Friedrichs von Seinsheim zeigt, besagt nichts; denn der Bau des Kranens geschah unter seiner Regierung und sein Nachfolger Franz Ludwig von Erthal war, wie er mehr als einmal bewies, großherzig genug, dem Vorgänger den verdienten Ruhm der Nachwelt nicht vorzuenthalten. Vielleicht darf man den Ausdruck „eichene Steine", den die Akten betonen, nur auf die „zwei großen Löwen" beziehen und darunter den kernigen Muschelkalkstein verstehen, aus dem auch die heutigen beiden Löwen der Kaimauer, für das Umlegen der Ankerseile bestimmt, gehauen sind. Das Wappenschild selbst vermeidet jede aufdringliche ornamentale Zierde und huldigt einer abgeklärten Ovalform. Aus den Kopien der Figuren lassen sich stilkritische Schlußfolgerungen nicht mehr ziehen. Indessen treffen wir den Wappentypus, den unser Meister einige Jahre später (um 1790) liebte, im Tympanon des Dreiecksgiebels am Gartenpavillon des Juliusspitals.[1]) Es ist das Wappen des Fürstbischofs Johann Philipp von Greiffenklau. Die abgeklärte Ovalform umlaufen müde Rocaillereste, in die Randsenke schieben sich reguläre klassizistische Rundornamente ein. Geflochtene, steife Blattgirlanden wachsen fast bis zur Wappenhöhe und stehen am Fusse horizontal ab. Wir sehen, wie ärmlich der dekorative Geist zu Beginn der 90er Jahre einherging und wie wenig schwellende Kraft ihm blieb. Es ist nur das folgerichtige Ende dieser Entwicklung, wenn der greise Peter Wagner zur Auszierung des architektonisch

[1]) Originalquittung vom Jahre 1790 über „eine Wappen an die Anatomie mit 2 Vestanen Gehänk" bei Scharold, Mat. fol. 570.

trockensten Marktbrunnens, der ihm 1803 übertragen wurde,[1]) aus der geschwundenen Fülle seiner Ideen und seiner Werkstatt nichts mehr zu geben weiß als zwei Basreliefs — das Nüchternste vom Nüchternen —, die zweifellos dem ausweglosen Klassizismus seines Sohnes Martin zeichnerisch entsprungen sind. Wo Architekt und Plastiker so sehr aneinander vorbeireden, kann von dekorativer Gesamtwirkung keine Rede mehr sein. Vielleicht, wir möchten es glauben, hätte damals der greise Künstler noch vor dem Tischlermeister Anton der Hebbelschen Tragödie sagen können: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!" Doch er selbst hatte ja die Geister des Klassizismus mit herbeigerufen, die eine neue Generation erst in den 30er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts wieder los werden konnte.

Die Möbel der Ingelheimer Zimmer.

Wir sind jedoch, um den großen Zug der Entwicklung des Dekorativen in der Wagnerschen Profanplastik nicht zu unterbrechen, über das Ende der Seinsheimepoche hinausgeraten und müssen nun in ihre letzten Jahre zurück, wo wir an den Möbelschöpfungen unseres Meisters für die Residenz die Erkaltung des Rokokogeistes und das Eindringen des Frühklassizismus beobachten wollen.

Seit 1776 stattete Peter Wagner die veränderten Ingelheimer Zimmer der Residenz aus. Die Ausstattung war um 1782 beendet. Wenn wir die Weite des Abstandes erkennen wollen, der des Meisters Frühklassizismus von seinen späten Rokokowerken trennt, müssen wir die in der Form erkalteten und im Fluß der Linienrythmik erstarrten Möbel des Thronsaales und des Ingelheimer Traktes dem Erlebnis des einen Spätrokokotisches gegenüberstellen, den der Künstler im Herbst des großen Jahrhunderts als letztes, köstlichstes Geschenk des Rokoko der Würzburger Residenz gab. Wieviel vermochte gerade in der zweckgebundenen, dekorativen Kunst des Schnitzmöbels ein einziges Dezennium zu vernichten! Ueberwunden sind jetzt alle Wirrnisse wühlender Leidenschaften, in denen die Möbel des Rokoko sinnreich spielten, verklungen ist jener heitere Akkord der Linienmelodien, in den trotz allen Dissonanzen die Kunst des Schnörkels und der Illusionen immer auszuklingen pflegte, verrauscht ist jener köstliche Traum des Lichtes und der schillernden Farbe, der dem entgleitenden Jahrhundert die künstlerische Größe gab! Wir sehen, wie der spritzende Formenreichtum die Polstermöbel des Thronsaales (1778) verläßt, wie nur dürftiges klassizistisches Flechtmuster und trockenes Stab-

[1]) StdtAW., Oberratsprot. 1803 Nr. 82 fol. 316 und 402.

ornament Rücklehne und Sitzrand verzieren, wie der Schwung der Rücklehne und der Armstützen erlahmt und unvermeidliche Rosenfestons gleichmässig vom Sitz herabhängen. Die Füsse werden gerade, der Akanthus richtet seine Herrschaft auf und immer wieder wachsen klassizistische Blütengehänge aus dem dekorativen Ensemble. Wie in der figürlichen Plastik, so treffen sich auch hier die streitenden Welten: Das Kanapee im Audienzzimmer des Ingelheimer Traktes (entstanden um 1778) ist ein klassisches Beispiel. Rückenlehne und Armstützen noch im ersterbenden Schwung des späten Rokoko, das Untergestell gerade und von antikischer Strenge. Nur die Gemeinsamkeit des klassizistischen Ornamentes — Rosenfestons und Rundmedaillons — steht verbindend dazwischen. Der wogende Fluß der Linien und Formen, der den Möbeln des Rokoko ihre zauberische Kraft gab, weicht endgültig der schwerfälligen Betonung der Architekturteile, die Auflösung des Gesamtwerks in die analysierte Einzelform zerstört den ornamentalen Illusionismus des Rokokogeistes. So stehen vier Konsoltische mit dem Monogramm des neuen Fürstbischofs Franz Ludwig symbolhaft am Ende der großen Entwicklung. Die Rokokokartusche ersetzt der steife, klassizistische Ovalkranz, von dem Blattgirlanden, die ersten Künder des nahen Klassizismus bei den Spätrokokomöbeln des Meisters, zu den Beinansätzen führen. Der Zeitgeist, dem das Verständnis für die funktionelle Bedeutung des dekorativen Elementes verloren geht, legt geschmacklos und beinahe kitschig Miniaturfestons um die kubischen Zwischenstücke der Beine, denen er ebensowenig wie der Zarge noch Schwung und Rhythmus zu geben weiß. Auf den Stegen liegt aussen ein ovales klassizistisches Flechtbandmuster, den Stegzusammenlauf krönt ein kanellierter Säulenstumpf, den stilisierte Blütenornamentik bedeckt. Schematische Rundornamente dekorieren die Zarge, das rechteckige Feld der Beinansätze wird von Rosetten ausgefüllt. Noch öfter treffen wir in den Ingelheimer Zimmern den Typus dieser Möbel, deren Schwere und provinzielle Plumpheit alle Illusionen der großen Vergangenheit vernichtet. Kelchbildung an den Fußenden, ornamentale Reihung des immer armseliger werdenden Füllungsschmuckes, gähnende Leere der ungeschmückten Teile, Verlust des Sinnes für elegante Proportionen, Ueberbetonung der Funktion und Bedeutung des realistischen Beiwerks, fortschreitende Verselbständigung der massigen Architekturteile — an diesen Früchten erkennen wir immer deutlicher den Geist der neuen Zeit. Um das Jahr 1782 etwa war die Ausstattung der Residenz im wesentlichen beendet. Was ihr unser Meister in den letzten Jahren mit den Möbeln der Ingelheimer Zimmer noch zu geben vermochte, war aus-

nahmslos angekränkelt von der fahlen Blässe dekorativer Nüchternheit und ornamentaler Formenarmut, die zum Wesen der klassizistischen Möbelschnitzerei gehören.

Frühklassizistische Grabmalplastik.

Im Jahre 1779 starb Adam Friedrich von Seinsheim. Peter bekam den Auftrag, das Grabdenkmal seines bischöflichen Herrn für den Würzburger Dom zu schaffen. Es war 1780 vollendet. Wir schieben die Betrachtung des Werkes an dieser Stelle unserer Darstellung ein, um die unmittelbare Fortwirkung des Geistes zu zeigen, der am Ende der Seinsheimepoche im Figürlichen zwar noch von der Abendsonne des Rokoko lebte, im Dekorativen aber mit einer fast unerbittlichen Konsequenz dem klassizistischen Neulande zustrebte. Christoph Fesel, der Theoretiker der klassizistischen Malerei, dessen Muse nur selten die Glut innerer Empfindung ausstrahlte, schuf unserem Meister den Entwurf.[1]) Die Skizze zeigt, wie wenig der klassizistische Maler um die Möglichkeiten wußte, die dekorative, architektonische und plastische Gesamtwirkung dem Bildhauer gestatten. Freilich, Peter Wagner wird Wesentliches an Fesels Entwurf nicht haben ändern können. Denn der neue Fürstbischof liebte die Pietät ebenso wie er allen Prunk haßte. Nur im Detail konnte der Plastiker den zeichnerischen Entwurf abändern. Er gibt der linken Allegorie statt des Symboles des Glaubens das der Hoffnung, das herabfallende Ende des Sarkophagtuches verschiebt er nach rechts, die steife vorgeneigte Pose des Prälaten verwandelt er zu ruhiger, aufwärtsblickender statuarischer Geste, der Allegorie des Glaubens nimmt er die Steifheit des ausgestreckten linken Armes, die Geschmacklosigkeit des ausgestreckten Zeigefingers ihrer emporragenden Rechten wird beseitigt, die plastische Unmöglichkeit des perspektivisch-zeichnerisch gesehenen Sarkophagdeckels fällt ebenso weg wie langweilige Triglyphen-, Rund- und Stabornamentik der Sarkophagarchitektur. So gewinnt der Künstler der Feselschen Konzeption die bestmöglichen plastischen Reize ab, darum aber gerade im Architektonisch-Dekorativen immer tiefer in den kalten Klassizismus hineinschreitend. Auf einem relativ hohen Sockel, den das Relief des Getreide verteilenden Joseph schmückt, erhebt sich mit geraden Kanten und starken Profilierungen der Sarkophag, auf dem die Gestalt des Bischofs im Prälatenornat steht. Die Allegorie des Glaubens, die hinter ihm steht, weist ihn aufwärts. Auch die Hoffnung, die den Sarkophag auf der linken Seite flankiert, weist nach oben. Vergeblich sucht die Liebe zur

[1]) Würzburger Universitätssammlung 127, 77.

Rechten des Sarkophags den Kirchenfürsten dem irdischen Leben zu behalten. Der Aufbau vollendet sich mit einer abgestumpften Pyramide, deren Endfläche das stark ovalgezogene Wappen des Bischofs schmückt, während an den Seitenflächen Wappenreihen regelmässig herablaufen. Der Werkstoff ist hell- und dunkelgrauer Marmor. Wieder lebt in diesem Werke der Widerstreit der kämpfenden Welten. Mit der erlöschenden Kraft der Rokokozierlichkeit sind die Figuren gestaltet, deren lebhafte Gestikulation, sentimentale Linienrythmik und weiche Oberflächenbehandlung zum strengen Ernste des Archtektonischen und Dekorativen seltsam kontrastieren. Selbst die flatternden Gewandenden des Rokoko wollen wieder hervordrängen und der Eigenwert, den die Figuren zu beanspruchen scheinen, ist noch nicht stark genug, um die malerische Bildwirkung zu vernichten. Denn noch immer ist der plastische Stil höchst malerisch, noch immer ist der alle Härte und Strenge auflösende graziöse Linienfluß das Wichtige. Nur in der Architektur heischt der Klassizismus gebieterich sein Recht. Da herrschen strenge Kanten und leere Flächen, da dominiert die Senkrechte im nüchternen Wechsel mit der Horizontalen, da erinnern die scharfen Kanelluren der Pilaster, die steifen Draperien des Sockels und die gekreuzten Palmwedel des Fundaments an die kalte Seele der neuen Zeit. Nur die dekorative Reliefkomposition, in der Wagner wie in vielen seiner zeichnerischen Entwürfe zu bildmässiger Gestaltung neigt, bringt hier den Abglanz der Rokokowelt, aus deren Geist solche Gestaltung nur kommen konnte. Das plastische Heraustreten der Figuren aus der Fläche, das auch den Reliefs des Thronsaals der Residenz, um 1778 entstanden, den bestechenden Reiz verleiht, die starke Räumlichkeit des Bildes, die oft an die Reliefarbeiten Raphael Donners erinnert, wirkt hier zusammen mit dem malerischen Sentiment, das dem Schöpfer der Käppelestationen niemals gänzlich verloren ging. Wir werden im Verlaufe unserer Untersuchungen bei den Reliefarbeiten des Meisters noch häufig diese Züge finden.

Nur einmal noch ist die Aufgabe der Grabmalgestaltung an Peter Wagner herangetreten. Zwei Jahre nach dem Seinsheimdenkmal, im Jahre 1782, wurde in der Würzburger Universitätskirche das Grabmal des Bendiktiners Columban Rösser, Professor der Philosophie in Würzburg, errichtet, dem unser Meister die künstlerische Form gab. Die Aufgabe entbehrte nicht des Reizes und der Eigenart. An einem schmalen Pfeiler der Südreihe des Gotteshauses sollte das Denkmal angebracht werden. So zeigt schon der Bleistiftentwurf der Würzburger Universitätssammlung[1]) die Anordnung des eigentlich Dekorativen

[1]) Ohne Nummer.

in relativ starker Höhe. Die Ausführung folgte der Skizze. Auf einem strengen Sarkophag, dessen architektonische Konzeption an das Seinsheimdenkmal erinnert, sitzen zwei Putten, die das Medaillonrelief des Verstorbenen tragen. Symbolisch ist die Lebensfackel ausgelöscht. Der scharfe Umrißschnitt, den bereits das Relief des Dreikronenbrunnens zeigte, kehrt in dem marmorenen Werkstoff noch deutlicher wieder. Die Grazie des sterbenden Rokoko lebt noch in dem trauernden Puttenpaar, dem Wagner auch später die Wärme der Seele niemals nimmt. Ein kurioser Rest der Rokokogeistigkeit besteht in den malerischen Ueberhängen der Stoffenden in die Architektur, das den letzten Zusammenhang dynamischer und statischer Elemente in der Plastik symbolisiert.

Es darf uns nicht wundern, daß der früheste Einbruch des Klassizismus gerade in das Reich des Dekorativen geschah und sich dort mit einer Konsequenz vollendete, die zuletzt nur aus der vollkommenen Geisteswandlung der Zeit verstanden werden kann. Die ornamentale Genialität der Rokokokunst war eben in dem Augenblicke erloschen, wo als erstes Opfer des neuen Geistes die Ars una, das schöpferische Gesamtkunstwerk, fiel. Eine Kunstanschauung, die das Ideal der isolierten Skulptur, losgelöst von allen tektonischen und dekorativen Bindungen, wiedererseh nte, vermochte der Entwicklung des dekorativen Elementes in der Gesamtform nichts Neues und nichts Eigenes mehr zu geben.

II. Die kirchliche Plastik.

Wir kommen zur kirchlichen Kunst der letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts. Nicht äusseren Kriterien zuliebe scheiden wir die Gattungen, sondern in der Ueberzeugung, daß der Frühklassizismus als künstlerische Modelaune einer im späten Rokoko aufgewachsenen Generation sich rascher und schmerzloser mit weltwärts gerichteter Geistigkeit versöhnen konnte als mit den feierlichen Traditionen, die die Kirchenkunst der Spätrokokozeit verpflichteten. Denn darin liegt das erste und bedeutsamste Hindernis für das rasche und unmittelbare Eindringen klassizistischen Geistes in die kirchliche Plastik: Das Erlebnis der Rokokowelt war zu stark, seine künstlerische Manifestation zu einmalig gewesen, um ohne einen langen und tiefen Nachhall in der Leere der neuen Zeit zu verklingen. Die Kunst des Rokoko, deren Ursprung und Träger den Begriffen von Volk und Popularität so sehr entgegengesetzt waren, wurde zuletzt die einzige Zuflucht der künstlerisch-religiösen Erbauung des ganzen Volkes. So war der schaffende Künstler im vornherein verpflichtet. Zudem war die Kirchenkunst zumeist Holz-

plastik, abgesehen von den Werken aus Stuckmarmor. Das leichtere, schmiegsame Material des Holzes begünstigte die barocke Form wie es früher die gotische begünstigt hatte. Nirgends war aber auch der Geschmack der Besteller entscheidender als in der Kirchenplastik. Denn die Autorität der Besteller stieg mit der allgemein sinkenden Zahl der Aufträge. Die Triebkraft des Religiösen, die die künstlerische Entwicklung zu allen Zeiten so mächtig vorgestossen hat, blieb umso entschiedener an den alten Ausdrucksformen hängen, als die neue Zeit keine aequivalenten oder bessere dagegen zu geben hatte. Die Auseinandersetzung der gestaltenden Künstler mit den höchsten Idealen der Menschheit, die im religiösen Bewußtsein verankert sind, bediente sich dieser Ausdrucksformen, wenn auch in gewandelter Gestalt, bis zu dem Augenblick, wo eine neue Weltanschauung diese Ideale selbst in Frage stellte.

Peter Wagner war, wie seine frühen Werke beweisen, gerade in der kirchlichen Plastik so stark mit dem Geiste und der Kunst des Rokoko verbunden, daß seine Wandlung zum neuen Stile hier noch langsamer und ohne Bruch verlaufen mußte. Der heitere Schwung der Grafenrheinfelder Altäre und der unvergeßliche Einfall der Oberspiesheimer Kanzel[1]) konnten nicht von heute auf morgen vergehen. So werden wir sehen, daß im Figürlichen der Wagnerschen Kirchenplastik der Spätrokokogeist auch dort noch lebendig ist, wo sich das Tektonische und das Dekorative schon unter die Herrschaft des neuen Geistes gebeugt haben. Allein aber schon die Existenz dieses Widerstreits ist ein Beweis für die Tatsache, daß auch in der kirchlichen Kunst das Ende der Rokokoidee und des Gesamtkunstwerks nahe war.

a) Der Ausklang des Spätrokoko.

Grafenrheinfeld.

Der Kreuzaltar der Pfarrkiche zu Grafenrheinfeld (1778 bis 1779),[2]) läßt bereits die neue, klassizistische Sehform erkennen.

[1]) Obwohl urkundliche Belege nicht aufzutreiben sind, kann kein Zweifel sein, dass die herrliche Kanzel, die zu den schönsten Spätrokokowerken unseres Gebietes zählt, ein Frühwerk Peter Wagners ist. Sie zeigt alle Eigenheiten der archivalisch bezeugten Kanzeln in Grafenrheinfeld und Grettstadt. Der Typus der prächtigen Evangelistenbüsten, die der Meister an den Wulst des Werkes setzt, lebt in der Wagnerschen Kunst bis zu den Apostelbüsten der Unterdürrbacher Kanzel fast unvermindert stark fort. Für die dekorative Kraft und die starke Rokokogesinnung des frühen Werkes unseres Meisers ist diese Arbeit nach meiner Ansicht der treffendste Beweis. Die Kanzel soll, wie der Herr Pfarrer von Unterspiesheim mir freundlich mitteilte, aus Weiher stammen.

[2]) 1778/79 erhielt Peter Wagner 200 fl. für den Altar. Fritz Knapp, Johann Peter Wagner in „Lebensläufe aus Franken", hg. A. Chroust II, 476 ff., Würzburg 1922.

Das Rokoko ist am Ende. Der Altar ist in eine Fensternische komponiert. Der Aufbau wird seitlich von je einer korinthisierenden Säule flankiert, mit leichtem Zwischenraum schliessen sich gebundene, doppelte Pilaster an, vor denen die Konsolen mit den Seitenfiguren angebracht sind. Die Gesimse fliehen in die Tiefe und schwingen in eleganten Kurven zur Rückwand ein. Die Gesimslinie über den Säulenkapitellen ist anmutig gerundet. Ein Erbteil des Rokoko. In der Bekrönung sitzen Putten in schwebender Grazie. Deutlich wird der Verzicht auf Dekoration, selbst der Auszug, dem das Rokoko einen so kräftigen dekorativen Akzent zu geben wußte, verblaßt in der Konventionalität seiner Form. Die ganze bildnerische Kraft ist auf die Plastik der Kreuzigungsgruppe konzentriert. In stummer Sckwere neigt der tote Christus sein Haupt zur Schulter. Noch drängt die anatomische Durchbildung des Körpers zu schwellenden Formen. Glatte Flächen von phantasieloser Breite lassen daran denken, daß hier des Meisters eigener Einfall und eigene Hand nicht immer beteiligt waren. Der Körper lebt noch von dem gesunden Realismus des Barocks. Die Kniee sind hart zusammengedrückt, die Beine laufen parallel, die Füße sind nicht übereinandergestellt. Wir erwähnen diese Momente, weil sie diesen Kruzifixus von dem allgemeinen späteren Typus Wagners unterscheiden. Das Lendentuch fliegt noch mit leichten Enden nach aussen. Mit weggewandtem Gesicht würgt Maria ihren herbsten Schmerz hinunter. Noch lebt in dieser Gestalt die freie Linienflüssigkeit des Rokoko, die wir bald nicht mehr finden werden. In kühnen Ueberschneidungen fällt das Obergewand über den Körper, um sich streng und glatt auf das leicht vorgestellte Spielbein zu legen. Auch dieses Motiv ist eine der letzten Erinnerungen an entschwindende Rokokopracht. Denn schon kommen die dünnen, senkrechten und langgezogenen Faltenlinien. In verhaltener Bitternis faltet die Gottesmutter die feingebildeten Hände über dem Leib. Auch den Johannes überkommt noch einmal der Geist des Rokoko. Im Kontrapost steht er zu Maria, sein Gesicht bezeugt den wühlenden, inneren Schmerz des liebsten Jüngers. Die Gewandfalten sind dünn, meist senkrecht und regelmässig. Den vom verlöschenden Rokoko kommenden Geist Wagnerscher Reliefgestaltung, die uns bei den Ebracher Werken noch beschäftigen wird, lernen wir in dem Relief der Pedrella kennen, das die Grablegung Christi vorstellt. Plastische Tiefe und starke Bildräumlichkeit, dazu ein frischer kompositioneller Einfall, geben dem Motiv die innere Wirkung. In den unruhigen Gewandformen und dem wallenden Linienfluß lebt das Erbe des Rokoko. Im Ganzen freilich gehört der Altar nur noch sehr bedingt dem Spätrokoko an. Denn entscheidend ist,

daß mit dem Verzicht auf das Dekorative und der deutlichen Hervorhebung der plastischen Mittelgruppe die Einheit des Rokokogeistes verloren geht und die klassizistische Auflösung beginnt.

Für die Entwicklung des Figürlichen ist die Steinfigur des Christus Salvator in der Fassadennische des Rohrbacher Gotteshauses (1778)[1]) kaum von besonderer Bedeutung. Sie lebt noch von dem Temperament des späten Rokoko und der Entwurf[2]) eines Christus Salvator, den die Skizzensammlung unseres Meisters in der Würzburger Universitätssammlung enthält, gibt diesem Temparament mit flatternden Gewandenden, stark bewegten Gewandsäumen und einer exaltierten Brustfalte des Gewandes den schäumenden Gischt. Sollte der Rohrbacher Christus aus der Idee dieser Zeichnung unmittelbar hervorgegangen sein, so hätte er viel von der Frische des Temperaments eingebüßt. Trotzdem ist immer noch eine weiche, anmutige Silhouette vorhanden, die Scheidung von Stand- und Spielbein nach antikischem Vorbild ist noch nicht zu peinlicher Imitation getrieben, ausholender Gewandschwung und freie Gebärde kennzeichnen die Plastik als ein Denkmal des Uebergangs. Aehnliches gilt von der Alabasterfigur des Christus an der Säule, die in dem Residenzinventar von 1778 79[3]) bereits erwähnt uud wohl nur kurze Zeit vorher entstanden sein wird. Leicht dreht sich der Oberkörper Christi seitwärts, die Plastik der Muskelschwellungen ist ohne Aufdringlichkeit betont. Die etwas derb ansetzenden Arme sind an den Händen über dem glatten Säulenstumpf zusammengebunden. Schwach neigt der Kopf zurück, der weiche Mund steht im Schmerze halboffen, das gescheitelte Haar fließt melodisch in den Nacken. Der schmalen, länglichen Nase fehlt die Uebergangssenke zur Stirne fast gänzlich. Wieder sehen wir, wie schon in der Profanplastik, den kühnen, charakteristischen Bogen des kantigen Nasenrückens zu den Brauen. Das Lendentuch fällt in geraden, senkrechten Parallelfalten. Die Beine sind von zarter, schöner Modellierung. Die feine Linienrhythmik des Körpers ist noch nicht erstorben, obwohl schon glatte, leblose Flächen mit dem neuen Geiste kokettieren. Eine gewissenhafte Detailbehandlung formt Knöchel und Zehenglieder. Wir stehen am Ausgang der Spätrokokokunst. Sehen wir zu, wie diese Epoche mit der Schöpfung des Lengfurter Hochaltares ehrenvoll ausklingt!

---

[1]) Rohrbacher Gotteshausrechnung 1778.
[2]) Nr. 119, 132.
[3]) StAW., Rössnerbuch 1284 fol. 35. Die Plastik wurde erst 1780 bezahlt. (StAW., Residenzbaur. 1780 fol. 8.)

Lengfurt

Der Hochaltar der Pfarrkirche zu Lengfurt ist im Jahre 1779 entstanden.[1]) Peter Wagner schuf ihn ursprünglich für die alte Juliusspitalkirche in Würzburg. 1807 wurde der Altar nach Lengfurt transferiert.[2]) Im Ganzen erinnert das Werk an den Grafenrheinfelder Hochaltar. Nur die Dekoration ist klassizistisch geworden. Wichtig für unsere Darstellung ist, daß wir es hier mit einem deutlichen Beispiel des Stilwandels zu tun haben.

Vier korinthisierende Säulen tragen eine Strebekonstruktion, in die der neue Geist die aufgetürmte Rocaille übersetzte. Der Sockelumlauf ist einmal abgesetzt und springt an den Säulen und unter den Figurenpostamenten risalitartig vor. Wir betonen diese Einzelheiten, weil sie auch für die Zukunft typisch sind. Die Dekoration geben ovale klassizistische Blattkränze, die von nun an aus dem dekorativen Repertoire nicht mehr verschwinden. Der obere Sockelumlauf geht nicht horizontal, sondern schwingt zu den erhöhten Figurenkonsolen empor. Der steile Aufschwung begünstigt die Wirkung der Figuren und stellt sich zweifellos als ein Rest des Rokokosentimentes dar. Den Schwung des Sockelumlaufs begleiten unter dem Gesims des Sockels angebrachte Festons. Die Säulen verjüngen sich nach oben. Die Kapitellbildung zeigt noch keine entschlossene Klarheit des Stils. Das Gebälk des Gesimses ist mit Ovalornamenten, Zahnschnitt und gekreuzten Palmwedeln dekoriert. Wir werden sehen, daß dieser Ornamentschatz in Zukunft kaum wesentlich bereichert wird. Die Anordnung des Ornamentes zeigt gegenüber späteren Werken noch eine gewisse dekorative Gesinnung. Von den Mitten des Gesimsgebälkes hängen klassizistische Blattgirlanden in leicht bewegtem Schwung zu den Säulenkapitellen, wo sie von munteren Putten aufgefangen werden. Noch ist der Ziergeist des Rokoko also nicht ganz verschwunden! Der malerisch-dekorative Wille besitzt noch immer zeugende Kraft. Blütenrosetten, die am Zusammenlauf dieser Rosetten kelchhaft aus dem Gesimsgebälk heraustreiben, bereichern das ornamentale Ensemble. Ueber dem Gesims ist die baldachinartige Strebenkonstruktion aufgebaut. Die lebhaften S-Bogen laufen unter einer krönenden Rundform zusammen. Auf den Strebenkurven sitzen vorne Jünglingsengel in stiller Devotion. Die Streben sind teils mit gedehnten Rocaillen, teils im Geiste der neuen Zeit mit stilisiertem, naturalistischem Blütenwerk geziert. Die Rundform, in die die Streben einmünden, ist mit klassizistischer Blütenornamentik ausgeschlagen. Am Strebeneinlauf schweben

[1]) Juliusspitalarchiv, Hauptr. 1779 fol. 389.
[2]) Aufzeichnungen in der Repositur des Pfarramts Lengfurt.

anmutige Miniaturputten, die das letzte Aufflackern des dekorativen Rokokogeistes bedeuten. Im Auszug des Altares sehen wir Gottvater auf Wolken, von Puttenköpfchen malerisch umspielt. Das Gewand des Weltenherrschers liegt bereits in dünnen, regelmässigen Falten, das rechte Knie ist scharf abgebeugt, das Gewand liegt am Oberschenkel und am Bein streng an. Das Thema der durchscheinenden Körperformen ist aufgenommen. Im Mittelstück des Altars ist die Taufe Christi plastisch dargestellt. Christus und Johannes stehen, im Gegensatz zur Taufe in Gerolzhofen, fast auf gleicher Höhe. In vornehmer Beugung neigt sich der Körper Christi zum taufenden Johannes hin. Das Haupthaar fließt in schon strenger gewordenen Wellen zum Nacken. Die Hoheit der Stirne ist betont, die Brauen sind leicht gewölbt, die tiefliegenden Augen sind andachtsvoll geöffnet. In scharfer Kurve bricht diesmal die Linie der Brauen zum Nasenrücken ab. Wir denken an die Gestalten der Käppelestationen. Das Gesicht zeigt den Ausdruck matter Sentimentalität, die für Peter Wagner charakteristisch ist. In eleganter Feinheit sind Hals und Schultern gebildet, bewußt ist die Feingliedrigkeit dieses durchgeistigten Körpers in Gegensatz zu den derberen Formen des Johannes gebracht. Eine weiche, melodische Linienflüssigkeit belebt den Körper. Der linke Arm überschneidet den Körper in der Höhe des Leibes, um an der rechten Hüfte das zum Bausch geballte Gewand zu halten, das sich in zahlreichen Falten überschlägt und endlich in strengen Senkrechten herabfällt. Immer gefallen sich die Linien in Spiel und Gegenspiel, die Rhythmik der Bewegung ist locker und frei. Die Oberflächenbehandlung des Körpers zeigt schon die Anfänge jener Licht und Schatten effektvoll ausnützenden Kunst, die uns bis in das Alterswerk des Künstlers begleiten wird. Die Flächen spielen in heiteren Lichtkreisen, die als Erbgut des Rokoko sich bei Peter Wagner eigentlich nie ganz verlieren. Das Gewand, das um die Lenden schwingt, hat weder eigenen noch dekorativen Wert. Das linke Bein, das als Spielbein den leicht bewegten Rhythmus der Plastik aufnimmt, ist am Knie gewissenhaft profiliert und setzt im Geiste des Rokoko graziös am Boden auf. Johannes ist vom Augenblick der Handlung ergriffen. Seine Stirne umsäumt wallendes Lockenhaar. Mit eleganter Geste gießt er die Taufschale über dem Haupte des Erlösers aus. Wichtig ist, daß die Figuren bewußt zu einer Gruppe, zu einer Einheit komponiert sind. Die Linienrhythmik der einen Gestalt ist ohne die der anderen nicht denkbar. So hat sich der universale Geist des Rokoko noch einmal behauptet. Die fleischfarbene Fassung in etwas heftiger Tönung bezeugt den gesunden Realismus des Meisters, der hier an der Schwelle zum neuen

Stil noch einmal alle Kraft seines späten Rokoko aufschäumen läßt.

In den Segmentbogen des Aufbaus stehen die Seitenfiguren der Elisabeth und des Heiligen Nikolaus. Die Fülle des Faltenwurfes ist zwar noch lebhaft, aber sie hat keine eigene Funktion mehr. Die Silhouetten werden klar und einfach, die schwunghafte Bildung der Körper versagt, die Gesten werden nüchtern und konventionell. Fast scheint die Beziehung zu dem Geschehnis der Mittelgruppe auszubleiben. Die organische Bindung des Rokoko hört auf. An der Architektur des Tabernakels fällt auf, daß die Konsolen der adorierenden Engel direkt an die Architektur heranreichen. Es fehlt der dämmende Abstand und der luftige Zwischenraum, der die Gesamterscheinung vertieft. Noch zeigt das Tabernakel nicht die strenge Geschoßgliederung, wie wir sie später fast regelmässig finden werden. Die Säulen laufen fast ohne Unterbrechung durch. Ihre Anordnung macht die Perspektive wirksam. Auch darin haben wir einen Rest des Rokokosentiments zu sehen, das die Tiefenwirkung der Perspektive so kunstvoll auszunützen verstand. Die untere Hälfte der Vordersäulen ist kanelliert, die obere glatt. Der Wechsel im dekorativen Motiv ist bei der allgemeinen Formenarmut wohl beachtlich. Die Säulenkapitelle gehen in Schneckenenden aus. Auf dem Schreingesims stehen über den Säulenkapitellen klassizistische Urnen mit kurzem Fuß, ovalem Leib und Flammenaufsatz. Der Schrein schwingt in seinem Mittelteil leicht vor, die beginnende Strenge der Architektur verkümmert den Schwung. Im Gesimsscheitel erscheint eine Kartusche mit müdem, kaltgewordenem Spätrokokoornament. Die Bekrönung bildet in konventioneller Art das Lamm Gottes. Auf den Seitenflächen des Tabernakels sind Medaillonreliefs angebracht.

Mit diesem Werke klingt das Spätrokoko des Meisters malerisch aus. Die Altaranlagen, die wir zukünftig treffen werden, sind strenger und kälter. Freilich kann auch Lengfurt nur immer ein Beispiel des Stilwandels, niemals des Spätrokoko selbst sein. Denn schon drängt die Architektur, selbständig zu werden und sich der großen ornamentalen Synthese zu entziehen. Schon festigt der klassizistische Formenkanon in der Dekoration seine Herrschaft und das freie Spiel der Seitenfiguren scheint dem neuen Ideal statuarischer Ruhe zu weichen.

Sonderhofen

Der Hochaltar, den Peter Wagner 1761 für die Pfarrkirche zu Sonderhofen geschaffen hatte, wurde durch einen Turmeinsturz zerstört. 1780 übertrug man unserem Meister die Neu-

gestaltung des Altars.[1]) Das Werk ist bis 1782 fertig geworden. Wir dürfen bei der Würdigung des Altares nicht vergessen, daß Wagner, der ja auch die beiden Seitenaltäre der Kirche im Stile seines bewegten Spätrokoko gestaltet hatte, durch den Zwang der notwendigen Harmonie des Gesamtwerkes gebunden war. So werden wir nicht überrascht sein, wenn wir beim Anblick des neuen Hochaltares Formen gewahr werden, die wir nach dem Ausklang des Spätrokoko in Lengfurt nicht mehr vermuten möchten. Auf 6 korinthisierenden Säulen wächst der stattliche und feierliche Aufbau in die Höhe. Vorne sind je zwei Säulen durch das Gesims des Aufbaus gekuppelt, die hinteren Säulen flankieren die Mittelgruppe. Vor dem vorderen Säulenpaar stehen auf vorgeschobenen Konsolen die seitlichen Figuren. Zu ihren Füßen reichen klassizistische Urnen vom Boden herauf. Der Sockel, der wie das Gesims im Sinne des ganzen Chorumfangs herumläuft, ist wieder mit ovalen Blattkränzen geschmückt, deren dekorative Häufung auffällt. Zwischen den gekuppelten Säulen sitzt am Gesims des Aufbaus auf beiden Seiten ein munterer Putto, der auch bei den spätesten Werken unseres Meisters in der Dekoration selten fehlt. Die elegante Schwunghaftigkeit des Gesimses. die wir in Lengfurt noch konstatieren konnten, ist erstarrt. Am Gesimsgebälk, das gekreuzte Palmwedel zieren, sind über den Segmentausschnitten steife Kartuschen angebracht. Statt der Blütengirlanden hängen jetzt trockene Draperien vom Gesims herab. Den Aufbau schließt wiederum die geschwungene Strebenkonstruktion, die wir von Lengfurt her kennen. Nur ist der dekorative Geist noch mehr erkaltet. Auch die Jünglingsengel auf den Strebenkurven sind wieder vorhanden. Seitlich der Streben spitzt noch lebhaft bewegtes Blütenornament weg. Die abschliessende Rundform ist im Gegensatz zu Lengfurt vorne geöffnet, sodaß die Blütenrosette im Innern noch deutlicher hervortreten kann. Um die oben abschliessende Krone schweben zwei Miniaturputten in anmutigem Schwung. Im Auszug der Rückwand erscheint wiederum Gottvater auf Wolken, von Engelsköpfchen umgeben. Das Mittelstück stellt wiederum die plastische Gruppe der Taufe Christi dar. Die Gruppe ist im großen Ganzen eine treue Wiederholung von Lengfurt. Fast will es scheinen, daß die Hand des Meisters in Lengfurt noch malerischer zu formen wußte. Der Oberkörper des Johannes ist im Gegensatz zur Lengfurter Gruppe jetzt völlig nackt, wodurch wiederum eine malerische Nuance verloren geht. In gleichmässigen Röhrenfalten fällt das über den rechten Oberarm gelegte Gewand des Täufers vor ihm herab.

[1]) Ueberschlag des Peter Wagner über einen neuen Hochaltar vom 21. Juli 1780 (Repositur des Pfarramts).

Um den Unterkörper ist das Gewand in diagonalen und senkrechten dünnen Falten geschlagen. Vor den beiden Gestalten der Gruppe kniet ein Cherubim mit betonter Wendung zu Christus. Graziös spielt das linke Knie des Engels frei aus dem Gewand. Dieses Motiv, das in etwas veränderter Stellung einer zeichnerischen Konzeption des Meisters in der Würzburger Universitätssammlung[1]) entspricht, fehlt in Lengfurt, wie wir sahen, gänzlich. Ebenso fehlen dort die hier seitlich der Gruppe aufwachsenden Palmbäume, die freilich keine Bereicherung des ornamentalen Ensembles bedeuten. Sie streifen die Grenze der Geschmacklosigkeit ebenso gefährlich wie der zeichnerich angedeutete Landschaftshintergrund. Wir werden für dieses „dekorative" Beiwerk den Meister kaum verantwortlich machen dürfen.

Die seitlichen Figuren haben immer noch das Bestreben der Unterordnung unter das Gesamtwerk. Teilweise nehmen sie die Beziehung zur Mittelgruppe deutlich auf. Karl Boromäus gibt dem Körper sogar eine noch rokokohafte, charmante Drehung, während das Gesicht der Taufe abgewandt ist und die innere Verbindung mit dem Beschauer aufzunehmen sich bemüht. Mit verzückten Augen sucht dagegen Elisabeth die Szene zu erreichen. Die Gewandsilhouetten der Figuren sind ruhiger geworden, die Plastizität des Körperlichen scheint verstärkt, der Eigenwert des Statuarischen gewachsen. Dabei lebt doch im Ensemble der Plastiken die innere Verbundenheit im Geiste des Rokoko. Schicksal des Uebergangs und Wandels immer wieder! Am stärksten spricht der Geist der Moderne zweifellos aus der Gestalt der Elisabeth. Auffallend glatt und streng liegt ihr Gewand dem Körper an, dessen Formen plastisch hervortreten wollen. Jede Spur stofflichen Eigenlebens ist verweht. Mit scharfer Bildrahmenform umschließt das Kopftuch das Gesicht. Allein die Elemente des Wagnerschen Spätrokoko spielen immer wieder dagegen.

Die Altarmensa ist, wie in Lengfurt und auch späterhin immer wieder, ein gerader Sarkophag, den gekreuzte Palmwedel, Festons und ein Ovalkranz in der Mitte zieren. Das Tabernakel ist wiederum eine Säulenarchitektur mit durchlaufenden Säulen, bei denen der dekorative Wechsel in umgekehrtem Sinne wie in Lengfurt erfolgt. Auch hier rollen sich die Kapitelle in Schneckenenden auf. Eine deutliche Betonung der doppelten Geschoßteilung erfolgt ebensowenig wie in Lengfurt. Das Gesims des Schreines schwingt in der Mitte leicht auf, ohne daß der Schwung noch einmal lebendige Bewegung wird. Auf der Mensa sind zu den Seiten des Tabernakels wuchtige Voluten aufgerollt, auf denen Miniaturputten sitzen, immerhin eine Bereicherung des dekora-

[1]) Nr. 119, 115.

tiven Schatzes. Man darf nicht vergessen, daß wir einer Zeit entgegengehen, bei deren dekorativer Nüchternheit noch der harmloseste Einfall wesentlich erscheint! Die Seitenflächen des Tabernakels zeigen wie in Lengfurt wieder Medaillonreliefs. Die Bekrönung bildet das Lamm Gottes. Von der Mensa aus wachsen noch dekorative Zierstücke in regelmässiger Form mit luftigen Durchbrechungen förmlich wie Lichtträger in die Höhe.

Das Sonderhofer Werk zeigt, daß die steifen Zierformen, die wir in Lengfurt werden sahen, nicht mehr gelockert worden sind. Die Auflösung der Gesamtschöpfung in die große Raumarchitektur wird nur mehr schwach angestrebt. Es lebt zwar noch die alte Vorstellung von architektonisch-malerischer Synthese, aber der Eigenwert der Architekturformen des Altars wird immer drängender, das ornamentale Ensemble verarmt an Form und Einfall, die figürliche Plastik strebt zur Befreiung aus der tektonischen Bindung. Der Widerstreit der Stile, den wir in Lengfurt sahen, ist hier bereits im Grunde zugunsten des neuen Geistes entschieden.

Estenfeld

Zum Geist des Uebergangs und des Stilwandels gehören auch der Hochaltar der alten Pfarrkirche zu Estenfeld und die Einrichtung der Kirche zu Wettringen, in denen wir zweifellos Werke unseres Meisters und seiner Werkstatt sehen dürfen. Freilich verläßt uns hier die Hilfe archivalischer Quellen. Die kriegerfüllte Zeit des Jahrhundertendes und die Säkularisation haben soviel Quellenmaterial zerstört, daß wir in vielen Fällen nur auf die selbstverständlich immer relative Sicherheit stilkritischer Argumente angewiesen sind. Wir werden diese Argumente umso sorgfältiger abwägen müssen, als gerade die Kunst unseres Meisters in fränkischen Landen soviele bereitwillige Nachahmer fand, daß der trügerische Schein stilistischer Aehnlichkeit nur allzu leicht zu falschen Schlußfolgerungen veranlassen könnte. Es ist deshalb geboten dort, wo uns urkundliche Beweise der Autorschaft Peter Wagners und seiner Werkstatt fehlen, die Schärfe des kritischen Urteils zu erhöhen.

Der Hochaltar der alten Pfarrkirche zu Estenfeld stammt aus der Kapelle des Estenfelder Kartäuserhofes, der im Jahre 1840 aufgelassen wurde.[1]) Die Kartäuserkapelle stand an räumlichem Ausmaß der alten Pfarrkirche kaum nach. Nur scheinen die Höhenverhältnisse des Chores etwas verschieden gewesen zu sein. Denn um den Altar im Chor der Pfarrkirche unterzubringen, mußte, wie es scheint, bei der Transferierung das Sockelfundament um etwa Halbmeterhöhe abgenommen werden. So

[1]) Freundliche Mitteilung des Herrn Pfarrers von Estenfeld.

verschoben sich die Proportionen der Altararchitektur. Es läge an sich schon der Gedanke nahe, daß die Kartäuser bei der Absicht, ihrer Filialkapelle in Estenfeld einen neuen künstlerischen Schmuck zu geben, sich zweifellos doch zunächst an den durch Ruf und Werk berühmten Würzburger Meister gewandt hätten. Keinem anderen Würzburger Künstler, weder Georg Winterstein noch Materno Bossi, entspricht die Art des Estenfelder Werkes. Am wenigsten kann freilich ein ländlicher Bildhauer der Zeit, wie etwa ein Michael Rehm oder ein Raimond Wierl, die Hand am Werke gehabt haben. Wir werden vielmehr sehen, wie der Altar unter dem deutlichen Einfluß der gleichzeitigen und bezeugten Werke unseres Meisters steht, vor allem unter dem Einfluß des Lengfurter Werkes. Der Aufbau des Estenfelder Hochaltars wird von vier korinthisierenden Säulen getragen, deren leichte dynamische Verjüngung ganz der Wagnerschen, bei viersäuligen Aufbauten verwandten Form entspricht. Zwischen den Säulen schwingt der Sockel zu Konsolen auf, die die Seitenfiguren tragen. Wir haben den gleichen tektonischen Gedanken beim Lengfurter Hochaltar getroffen. Auch der konventionelle klassizistische Sockelschmuck mit Ovalkränzen fehlt nicht. Das Gesims des Aufbaus läuft im leichten Bogen der Chorapsis zurück. Es ist mit herabhängenden Blütenornamenten geschmückt, die ähnlich wie in Lengfurt die Segmentausschnitte der Bogen beleben sollen. Die Ausschmückung des Gesimsgebälkes mit Knospenrosetten in regulärer Ordnung wird uns bei den späteren Werken des Meisters noch häufig begegnen. Die Häufung des Ornamentes, Zahnschnitt und Ochsenauge, am Gesimsprofil kann nur aus einem Geist erklärt werden, der, wie Peter Wagner am Ausgang seines späten Rokoko, noch genug dekorativen Sinn besitzt. Die Streben des Aufbaus führen in gelockerten S-Schwüngen zur abschliessenden Rundform, die sich kronenartig auswölbt. Die abschliessende Bekrönung des Aufbaus ist noch dekorativer als in Lengfurt und Sonderhofen. Die anmutigen Miniaturputten am Strebeneinlauf, die uns in Lengfurt entzückten, sind wieder vorhanden. Das ornamentale Ensemble ist um zwei Kartuschen bereichert, die die Bekrönung vorne und hinten abschliessen. An den Strebenkurven, deren Flächen mit gedehnten Rocaillen und langgezogenem, klassizistischem Blütenornament geziert sind, sitzen wie in Lengfurt Jünglingsengel in stiller Devotion. Auch die seitlichen Gesimsläufe des Aufbaus tragen adorierende Engelsgestalten. Im Auszug des Altars über dem Altarbild erscheint in plastischer Reliefstärke die heilige Dreifaltigkeit, die der auf dem Bilde schwebend dargestellten Gottesmutter die himmlische Krone herabreicht. Wir erinnern uns der Krönung Mariä im Mittelstück des um etwa zehn Jahre

vorher entstandenen Trimberger Altares, der wohl mit Recht unserem Meister zugeschrieben wird. Die Seitenfiguren stellen die beiden Johannes dar. Daß Peter Wagner das Thema dieser Doppelfiguren liebte, beweisen auch die Spätrokokoplastiken der beiden Johannes in der Pfarrkirche zu Wiesenfeld,[1]) die unzweideutig die Hand des Künstlers zeigen und vielleicht Teile eines früher vorhandenen Altars waren. Der Evangelist des Estenfelder Altares zeigt noch die ganze Weichheit der Rokokosentimentalität des Meisters. Er steht in der Konzeption der oben besprochenen Allegorie des Sommers am Fuße der südlichen Walltreppe des Würzburger Hofgartens am nächsten. Die Sihouette ist ohne jede Härte und umfaßt die Erscheinung mit der süssen Grazie des späten Rokoko. Nur die exakte Feinheit der technischen Detailbehandlung fehlt der Figur, die auf Fernwirkung abzielt. Allein die Plastiken des Meisters, deren Wirkungsweise an größere Dimensionen gebunden ist, entbehren fast alle der sorgfältigen Einzelbearbeitung. Bei der Gestalt des Täufers ruft uns der steif nach hinten abstehende Gewandschwung die Ceres des Veitshöchheimer Gartens in die Erinnerung, bei der wir die gleiche Eigenheit wahrnehmen konnten. Dünne Gewandfalten, langgestreckte Proportionen und die Vorliebe für den leichten, weißen Stucküberzug der Figuren künden den Geist der neuen Zeit. Die elegant schwingende Körperrhythmik, die zierlich bewegten Hände und die Anmut der Gesamterscheinung sprechen für die Kunst unseres Meisters. Daß selbstverständlich nicht jede Einzelheit und nicht einmal jede Plastik aus seiner persönlichen Hand hervorgegangen sein wird, daß vielmehr geschickte Gesellenhände in höherem Maße als früher die Ausführung besorgen, ist für die Spätzeit, die wir betrachten, axiomatisch. Das Tabernakel bringt keine neue Form. Es ist ein einfacher, nüchternen Bau mit durchlaufenden glatten Säulen, die eine Geschoßgliederung kaum betonen. Das Gesims schwingt mit seinem Mittelteil nach oben, am Scheitel klebt eine erkaltete Kartusche. Auf den Voluten, die seitlich des Schreins auf dem geraden Sarkophag der Mensa auslaufen, sitzen adorierende Engel in feierlicher Isolierung. Die Kunst des Rokoko, die ihre verzückten Anbetungsengel organisch der Gesamtschöpfung des Altars einfügte, ist tot.

[1]) In der Wiesenfelder Pfarrkirche befinden sich ausserdem eines der typischen Kanzelreliefs unseres Meisters mit dem Motiv der Schlüsselübergabe und ein Pastor bonus, der zweifelsohne ehedem den Schalldeckel einer Kanzel krönte. Da Wagner für das nahe Rohrbach und für das nicht sehr weit entfernte Retzbach gearbeitet hat, ist die Annahme seiner Autorschaft an diesen Stücken nicht ohne jede biographische Grundlage.

Wettringen.

In die Zeit des Stilwandels der endenden 70er und der beginnenden 80er Jahre fällt die Einrichtung der Pfarrkirche zu Wettringen. Leider lassen uns auch hier die archivalischen Quellen im Stich. Ein schwacher Trost könnte uns vielleicht die Berechtigung der Vermutung sein, daß Materno Bossi, der früher im nahen Fuchsstadt gearbeitet hat, unseren Meister nach Wettringen empfahl. Vielleicht war für die Berufung Wagners auch nicht ohne Bedeutung, daß der Künstler hier sozusagen „Landsmann" war, nachdem seine Geburtsstätte Obertheres nicht allzuweit von Wettringen entfernt liegt. Aber wie gesagt: Nur schwache Tröstungen bleiben uns bei dem völligen Mangel urkundlichen Materials. Wir müssen wiederum der Schärfe stilkritischer Vergleichung trauen.

Der Wettringer Hochaltar erhebt sich als stattlicher Aufbau mit sechs korinthisierenden Säulen. Den Sockel des Aufbaus schmücken wie immer die klassizistischen Ovalkränze in bekannter Ordnung. Neu ist, daß die Kreuzigung des Mittelstückes ohne jede Hintergrundfläche abschließt und so den Durchblick freiläßt. Auf einer dem Sockelfundament vorgestellten Konsole stehen auf beiden Seiten klassizistische Urnen von kurzem Fuß, ovalem Leib und mit stilisiertem Flammenaufsatz. Wir haben dieses Motiv bereits in Sonderhofen getroffen. Im Bogenlauf des Gesimsgebälkes, das gekreuzte Palmwedel spärlich zieren, sind über den Seitenfiguren erkaltete Kartuschen mit Puttoköpfen angebracht. Auf dem Gesims selbst sitzen auf dem vorderen Säulenpaar Jünglingsengel in schwunghafter Pose. Neuartig ist diesmal nur die gedrängte Form der Strebenkonstruktion. Die Streben, von gedehnten Rocaillen umlaufen, und an den Kurven von Putten umschwebt, ordnen sich dem Auszug des Altars perspektivisch unter. So wirkt der Kronenabschluß durch die Perspektive. Es wäre nicht unberechtigt, in dieser Bildung eine Variante des späten Rokokogeistes zu sehen. Im Auszug selbst erscheint wieder Gottvater auf Wolken. Das Mittelstück des Altars bildet die Plastik des Kruzifixus. Das Haupt des Erlösers ist im Tode leicht zur rechten Schulter geneigt, die Abwinkelung der gekreuzigten Arme vom Körper geschieht mit einem weniger stumpfen Winkel als bei späteren Kreuzigungen. Beide Hände sind leicht geschlossen, die Zeigefinger aber ausgestreckt. Wir finden das gleiche Motiv, das bei unserem Meister nicht sehr häufig ist, bei einem Kruzifixus im Städtischen Museum zu Würzburg, der aus dem Jahre 1780 stammt.[1]) Der Körper des

[1]) Gertrud Hirsch, Johann Georg Winterstein, Würzburg 1926 (Diss.) S. 23.

Heilands ist plastisch durchgebildet, nur fehlt die dekorative Nutzung der glänzenden Lichteffekte im Oberflächenbild. Der malerische S-Schwung des Körpers ist noch nicht ganz erloschen. Die Schwellung der Muskel und Sehnen ist noch im Sinne des späten Rokoko betont, die anatomischen Proportionen werden noch malerisch wirksam. Zu Seiten stehen in den Segmentausschnitten des Aufbaus Maria und Johannes. Die Gottesmutter zeigt noch die graziöse Rokokogeste, wirbelnde Gewandenden, eine förmliche Ueberfülle des Gewandes, wie sie uns auch in Lengfurt überraschte. Leicht und anmutig dreht sich der Körper dem Kruzifixus zu. Das Ideal der Rokokomadonna, deren Schmerz durch die Süsse ihrer Anmut gelindert wird, ging noch immer nicht ganz verloren. Der karge Tribut an die neue Gesinnung liegt in der auffälligen Absicht, trotz dem noch lebendigen Eigenwillen des Gewandes das Durchscheinen der Körperformen plastisch zu betonen. Die statuarische Einheit der Gruppe wird angestrebt. Auch der Johannes des Kreuzaltars in Grafenrheinfeld lebt hier noch einmal auf. Das Tabernakel ist ein architektonisch klarer Rundbau, von Säulen flankiert, die nach dem Vorbild Lengfurts im unteren Säulenteil kanelliert sind, während der obere Teil glatt bleibt. Die Kapitelle der Säulchen zeigen, wiederum wie in Lengfurt, Schneckenden. Das Schreingesims springt über den Kapitellen mit dünnem Profil vor und trägt dekorative klassizistische Urnen mit breitem Leib. Im Scheitel des aufschwingenden Gesimses klebt wieder die erkaltete Kartusche, die wir schon in Lengfurt und Estenfeld sahen. Auch die üblichen Anbetungsengel seitlich des Tabernakels fehlen nicht.

Die Gesamterscheinung des Hochaltars gibt ein typisches Beispiel des fortgeschrittenen Wandels. Es ist ein Schritt getan, der in der allgemeinen Entwicklung über Lengfurt und Sonderhofen hinausführt, noch aber nicht bis zur Grenze des entschiedenen Klassizismus im Bergrheinfelder Hochaltar reicht. Die Rokokosentimente in der Kunst des Meisters beweisen immer wieder ihre fortzeugende Kraft, wenn auch das Dekorative in seinem Reichtum immer mehr zusammenschmilzt und das Figürliche ostentativ zur Hauptstellung im architektonischen Rahmen drängt.

Die Seitenaltäre, deren kunstreiche Altarkreuze ganz unzweifelhaft Wagners Hand verraten, atmen den Geist nüchterner Besinnung. Sie entbehren der dekorativen Wucht des Hochaltars, ihre tektonischen Einzelheiten bringen bereits Lieblingsmotive der späteren Zeit. Pilaster mit klassizistischem Ornament, in dem Akanthus und Blütenrosette vorherrschen, schliessen das Mittelstück ein. Auf vorgestellten Konsolen sitzen Jünglingsengel

von den Seiten der Pilaster spritzt rokokohaftes Blattwerk weg. Die Raumgesinnung des Rokoko im Tektonischen weicht einer betonten Flächigkeit, die uns später bei den Seitenaltären in Heidenfeld wieder begegnen wird. Den Gesimsumlauf zieren klassizistische Vasen, den Auszug bildet ein aufgesetzter, mit Blattgirlanden und Puttenköpfen dekorierter Segmentbogen, dessen Scheitel von einer klassizistischen Urne mit festongeschmücktem Leib dekoriert wird. Die Mittelnische enthält auf einem kanellierten Säulenstumpf die Altarfigur. Wir werden dieses Motiv etwa zehn Jahre später in Unterspiesheim wieder treffen. Der rechte Seitenaltar zeigt die Gestalt des heiligen Nikolaus, der linke die der Maria. Dünne, strenge Faltengebung im Gewand des Heiligen, die Ansetzung leerer, phantasieloser Gewandoberflächen und die Beruhigung der Silhouette sind noch nicht stark genug, um den Eindruck erlöschender Rokokograzie zu verscheuen. Die Gottesmutter lebt noch ganz in der ekstatischen Verzückung, mit der das Rokoko diese Frauengestalt sah. Alle Altarwerke dieser Uebergangszeit und des Klassizismus überhaupt fallen deutlich in ihre tektonischen und plastisch-figürlichen Teile auseinander. Nur ganz selten schafft, wie wir in Unterspiesheim sehen werden, innere Bindung auch letzte, äussere Harmonie.

Die Kanzel schwingt mit einem oval-rundlichen Korpus aus, auf dessen gerundetem Wulst Putten mit den Symbolen des Glaubens sitzen. Die Mitte des Wulstes ziert eine streng gewordene Kartusche. In den Korpusflächen hängen klassizistische Festons, die von einem Ovalkranz auslaufen. Die Fläche der Rückwand wird ebenfalls von einer müden Kartusche beherrscht. Von den Seiten der Fläche, die ornamental im Sinne der Spätrokokokanzeln des Meisters in Oberspiesheim und Windheim gebrochen sind, spritzen rokokohafte Blütenranken weg. Am Schalldeckel kleben wieder drei Kartuschen, im Aufbau begegnen wir wieder anmutigen Putten. Die Bekrönung bildet die Plastik des Pastor bonus, die neben dem zürnenden Moses zum ständigen Requisit der Wagnerkanzeln wird. Es ist typisch für die Rokokoschule des Meisters, daß das eine Bein der Figur vom Postament des Kegelstumpfes herabreicht und in die Architektur einspielt. Der malerisch-plastische Sinn des Rokoko kannte eben keine strenge Trennung. Die Silhouette der Plastik lebt noch ganz von der Sentimentalität des späten Rokoko. Die Kanzeltreppe hat eine halbsteile, die Verhältnisse wohl berücksichtigende Führung. Die Geländerfelder sind in konventioneller Art mit klassizistischen Festons geschmückt, der Pfosten des Treppenanlaufs trägt eine nüchterne, dekorativ fast wirkungslose Urne.

Es ist in der Wettringer Einrichtung kein besonderer, neuer künstlerischer Gedanke enthalten. Wir werden ja noch häufig genug sehen können, wie spärlich der künstlerische Einfall Peter Wagners in seinem Spätwerk wird, wie regelmässig und fast systematisch ältere Formen immer wieder auftauchen. Auch an diesem Beispiel des Uebergangs und des Wandels wird offenbar, daß die neue Zeit es nicht mehr verstand und auch gar nicht den Willen dazu hatte, die Auflösung der Einzelform in der höheren Synthese des Gesamtwerks künstlerisch zu erreichen. Die Teile werden zu „Dingen an sich", die jede Bindung zum Ganzen bewusst vermeiden und zur Isolierung streben. Der Weg, der in Lengfurt bereits angedeutet, in Sonderhofen und Estenfeld aber schon zaghaft betreten wurde, geht weiter. Er führt zunächst nach Bergrheinfeld.

b) Der Kampf um die neue Form.

Bergrheinfeld.

Wir können uns jetzt kürzer fassen. Was Peter Wagner 1781 mit dem Hochaltar der Kirche zu Bergrheinfeld[1]) gab, war nur die verdeutlichte Form der Tendenzen, die ihn von nun an rascher auf der Bahn des Klassizismus vorwärtsstiessen. Wieder tragen vier korinthisierende Säulen in üblicher Ordnung den Aufbau. Das Gesims des Aufbaus läuft aber nicht regelmässig im Sinne des Sockelschwungs mit, sondern über jedem Säulenkapitell lagert ein Gesimsstück mit geraden Kanten, die getrennten Stücke sind durch Bogenführungen verbunden. Doch erreicht diese tektonische Besonderheit kaum dekorativen Wert. Wieder stehen die seitlichen Figuren auf Konsolen, die den vorderen Säulen vorgelagert sind. Strenge Kartuschen und klassizistische Ovalkränze zieren den Sockel. Das Kartuschenornament sehen wir später kaum wieder als Sockeldekoration. Im Gesimsgebälk bestreiten gekreuzte Palmwedel das Ornament. Die Innenflächen der Bogenführungen des Gesimses sind durch kelchartig aufquillende, klassizistische Knospenrosetten regelmässig ausgefüllt. Das Motiv, das in Estenfeld schon angedeutet war, wird später wiederkehren. Auch die seitlich wegspritzenden, lebhaften Blumenranken fehlen nicht. An den Scheitelpunkten der die Säulen verbindenden Bogenführungen sitzen Jünglingsengel in der bekannten Pose stiller Devotion. An dem Segmentbogen, der über dem Altar als Mittelstück der Architektur aufgebaut ist, klebt eine verblühte Kartusche. Im Auszug erscheint wiederum Gottvater im Strahlenkranz, von Putten anmutig

[1]) Bergrheinfelder Gotteshausrechnung 1781.

umschwebt. Die zwischen den Säulen postierten Heiligenfiguren zeigen noch die bewegte Silhouette des Spätrokoko, Obergewand und Körper vermögen, wie so oft bei unserem Meister, nicht zu einer kubischen Einheit zu werden. Streng und ohne Zusammenhang fließt das Untergewand in dünnen, meist senkrechten Falten. Charakteristischere Prägung haben die vorgestellten Seitenfiguren. So drückt das Antlitz des Petrus den herben Schauer Wagnerscher Sentimentalität aus, die Linke des Apostelfürsten weist mit abgebogenem Arm und zierlich gespreizten Fingern zum Altarbild hin, während die Rechte mit dem Himmelsschlüssel nach vorne spielt. Das Gewand schwingt bewegt in die Tiefe, in gleichmässigen Röhrenfalten fällt es vorne über den rechten Arm. Die charakteristische Knickung des spielenden Knies ist schon deutlicher geworden. Paulus hat noch den Zauber des in der Drehung leicht bewegten Körpers, die elegante Grazie der abgerundeten Handgelenke, die bauschige Wallung des Gewandstoffes, den inneren Reichtum des plastischen Ausdrucks, der Wagners Spätrokokowerk so stark beherrschte. Noch ist die Pose frei und ungesteift. Doch die natürliche Farbenfreude und der prächtige Goldrausch des Gewandes, der das Frühwerk belebte, scheint nicht mehr wiederzukehren. Die weisse, dünne Lasur des Stuckes gemahnt an den verarmenden Ernst der neuen Zeit. Das Tabernakel nimmt die alten, bekannten Formen wieder auf; nur erscheinen vorne an Stelle der Säulen mässig bewegte Pilaster und als Bekrönung wird das Auge Gottes von einer strengen Kartusche umrahmt, über der ein Strahlenkranz wächst. Die Nüchternheit des Klassizismus beherrscht immer mehr die Architektur und die Dekoration, sie geht bereits, wie wir sahen, an das plastische Mark der Figuren. Die gigantische Raumsynthese des Rokoko ist für diesen Geist nicht gewesen.

Wir wollen nur kurz noch eines Werkes gedenken, dessen Entstehung auch in das Jahr 1781 fällt. Es ist der figürliche Schmuck der Kanzel der Würzburger Franziskanerkirche. Die Kunstschreinerarbeiten und das handwerkliche Detail stammen von dem Franziskanerfrater Leopold Hölzel. Die Plastiken sind zweifellos Werke Peter Wagners. Wieder lebt in den Büsten der vier Weltteile die schwärmerische Sentimentalität des Meisters. Die Gestalt der Ecclesia in der Kanzelbekrönung zeigt schon deutlich die Glätte des Gewandes, die bis nach Unterdürrbach immer stärker aufleben wird. Die harten Kanten und strengen Falten wollen nicht mehr weichen. Das Pathos des Gemütes verebbt und die gedämpfte Ruhe des Klassizismus drängt hervor. Allein es ist immer noch ein Schwanken und Schweben, die freudige Formenlust des Spätrokoko will stets

noch ihr Recht, das ihr der Künstler freilich nie mehr ganz gewähren kann.

Ebrach und Triefenstein.

Der feine dekorative Geschmack, der dem Louis-XVI. eigen war, beseelte Peter Wagner bei der Schöpfung der Chorstühle von Ebrach und Triefenstein.[1]) Seit 1782 arbeitete der Meister für Ebrach, nach 1786, wahrscheinlich um 1790/91, für Triefenstein. Da das Triefensteiner Chorgestühl wie eine Wiederholung des Ebracher wirkt, kann, kleine Besonderheiten ausgenommen, auf eine eigene Würdigung verzichtet werden. Außerdem darf, um den Umfang der Darstellung zu beschränken, auf die reichere Literatur über Ebrach hingewiesen werden.[2]) Für das Thema dieser Arbeit ist es nur bedeutsam zu zeigen, wie der Frühklassizismus Wagners in diesen Werken noch einmal das stille Feuer einer großen dekorativen Gesinnung ausstrahlt, wie der alternde Meister in seiner Kunst hier noch einmal die volle Kraft dekorativer Schlichtheit zeigt.

Die Ebracher Chorstühle, die in zwei Reihen laufen, stehen mit den Emporen der Orgel in direkter Verbindung. Das Figürliche beschränkt sich auf Reliefs und Putten, die mit Medaillons auf den Gesimsen stehen. Die Zwischenflächen der Reliefs, bei denen rechteckige Holzreliefs mit ovalen Alabasterreliefs wechseln, sind mit Musikemblemen geschmückt. Die tektonischen Teile des Gestühls zeigen klassizistische Ornamentik, die mit Festons, Akanthus und Rosetten zu einem frühklassizistischen Ensemble zusammenklingt. Von hoher künstlerischer Kraft sind die Reliefs, von denen das Städtische Museum zu Würzburg verschiedene Skizzen bewahrt.

Betrachten wir das Motiv der Kreuzigung, um an ihm die Eigenheiten kennen zu lernen, die in mehr oder minder starkem Grade den Charakter dieser Arbeiten bestimmen. Fast vollplastisch treten die Figuren aus dem Relieffeld heraus. Drei Kreuze in frontaler Anordnung beherrschen die Fläche. Mit geraden, glatten Balken ist das Kreuz des Erlösers im Bildmittelpunkt zwischen den beiden Schächern aufgerichtet. In perspektivischer Flucht fliehen die Kreuzbalken der Schächer

[1]) Die Inneneinrichtung der Klosterkirche Triefenstein wurde unter Propst Melchior Zösch (1783—1803) geschaffen. Stukkatur, Altäre und Kanzel stammen von Materno Bossi. Die Stuckarbeiten gehören zum besten, was der Frühklassizismus in Mainfranken hervorgebracht hat. — Das Tabernakel des Hochaltars, das Lehmann („Die Jugendwerke des Johann Peter Wagner", Diss. Würzburg 1933) in der chronologischen Uebersicht unserem Meister zuschreibt, gehört zweifellos dem Materno Bossi, dem Schöpfer des Hochaltars.

[2]) Jäger, Die Klosterkirche zu Ebrach, 1903. — Lempertz a. a. O. Treplin, Kloster Ebrach, Würzb. Diss.

zu diesem Mittelpunkt. Stämmige, unbehauene Balken bilden ihre Kreuze. Die malerische Bildhaftigkeit der Käppelestationen ist noch nicht tot. Mit stark angezogenen Armen hängt Christus am Kreuze. Die Hände sind leicht offen, einige Finger ausgestreckt. Wir werden in Zukunft nur mehr wenigen Abwandlungen dieses Motivs begegnen. Das Haupt ist, in schmerzlicher Erlösung befreit, zur rechten Schulter geneigt. Die Führung der Körperlinien erinnert an den Christus des Wettringer Hochaltars. In starken, plastischen Falten schwingt das Hüftentuch. Wunderbar unterscheiden sich die robusten Bildungen der Schächer von der erlösten Feinheit dieses Christuskörpers. Ihre Körperlinien haben starke Krümmungen, die Sehnen sind verzerrt, die Gelenke scharf abgebogen. Die Seelenarmut dieser Menschen ist mit künstlerischer Kraft zum Ausdruck gebracht. Zwischen die drei Kreuze sind zwei Figurengruppen komponiert. Maria steht in jener schmerzlichen Gelöstheit, die wir von den Käppelestationen her kennen und die uns auch später immer wieder begegnen wird. Klar und deutlich aber tritt jetzt der weite Abstand dieser Gruppe von der Kreuzigung am Käppele in Erscheinung. Lebte dort noch die theatralische Emphase des späten Rokoko, so herrscht hier die gebändigte Ruhe des neuen Geistes. Die verinnerlichte Idee eines gewaltigen Gleichnisses will zu uns sprechen. Wieder sehen wir die harte Diagonale, mit der der linke Arm der Maria ähnlich dem Christus der Lengfurter Taufe den Körper diagonal schneidet. Der Hang zur perspektivischen Raumwirkung zeigt sich auch in der Gestalt des Jüngers, dessen zum Kreuze hinweisende Linke vom Körper der Gottesmutter verdeckt wird. Zu Füssen des mittleren Kreuzstammes kniet Veronika, die alle ekstatische Verzückung der Käppelekreuzigung verloren zu haben scheint. Ihr seelischer Eifer ist einer sentimentalen Versenkung gewichen. Nichts kennzeichnet drastischer die geistige Wandlung des Meisters. Der rechts stehende Johannes weist mit befreitem Armspiel zur erschütternden Szene des toten Christus. Die Gruppe steht auf felsigem Grund, der plastisch aus der Fläche hervortritt. Den rechten Bildabschluß bildet eine kümmerlich angedeutete Landschaft. Wir treffen damit eine Eigenheit Wagners. Im Gegensatz zu Georg Winterstein, der in seinen Reliefarbeiten das Landschaftliche stets mit großer Liebe behandelte, fehlt unserem Meister der Sinn für die plastische Erfassung des Naturbildes fast gänzlich. Entlaubte Bäume, nackte Felsen herrschen vor und nur selten erscheint die Frische organischer Natur. Dagegen zeigt Wagner sehr häufig, vor allem in seinen Kanzelreliefs, die Vorliebe für das architektonische Element. Auch in den Ebracher Reliefs sehen wir das Landschaftliche nur selten stärker entwickelt,

wo es aber geschieht, wie zum Beispiel in der Oelbergszene, enttäuscht die mangelnde gestaltende Kraft. Die Nutzung perspektivischer Möglichkeiten, die der landschaftlichen Gestaltung den besonderen Reiz verleihen, war nicht die Stärke unseres Meisters. Nur zu häufig treten seine Figuren in die gleiche flache Reliefhöhe wie ihre Umgebung, sodaß die Wirkung einer räumlichen Darstellung verloren geht.

Im Geiste der Kreuzigung ist auch die Kreuzabnahme gestaltet. Die figürliche Anordnung zeigt den frischen Bildsinn und die freie Kompositionsgabe des Meisters. Der Eindruck der lastenden Schwere des toten Christuskörpers ist plastisch wiedergegeben. Auch in diese Welt realer Schilderung führt Wagner mit der Anmut seiner schwebenden Putten die dekorative Freude der erlöschenden Rokoko-Illusion ein. Das Gebot plastisch-bildhaften Gleichgewichts bestimmt die konzentrierte Ballung der Figurengruppen. In den Gewändern lebt noch der freie Schwung des späten Rokoko, wenn auch die Erscheinung glatter Flächen mit der plastischen Hervorhebung des Körperlichen schon den neuen Geist kündet. An den Bildseiten ist das Landschaftliche wieder nur schwach durchgestaltet, während die architektonische Staffage deutlicher betont ist. Die Grenzen zwischen Klassizismus und Romantik scheinen sich auch hier manchmal zu verwischen. Immer aber ist das malerische Grundempfinden des Meisters stark genug, um ihn vor seichter Geschmacklosigkeit und darstellerischer Schwäche zu bewahren. Es würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, an jeder einzelnen der vielen Arbeiten, die in der Qualität häufig wechseln, die Grundzüge des gesamten Werkes besonders zu zeigen. Die tiefsten Szenen der Passion wurden herausgegriffen. Ihr Wesen kehrt in den anderen Stücken wieder, besonders deutlich in den Szenen „Christus wird dem Volke gezeigt", „Christus vor Herodes", „Anbetung der Hirten", „Christus wird seiner Kleider beraubt" u. a. Gemeinsam ist allen die geklärte Ruhe der künstlerischen Sehform, die von den Gruppen der Käppelestationen ostentativ absticht, die malerische Kraft einer bildhaften Wirksamkeit, das klare plastische Erfassen des geistigen Inhalts. Zu welch zarter Gestaltung bei stärkster innerer Spannung der Meister fähig war, zeigt das Relief der Verkündigung. Die Weichheit des Sentimentes, die bei Peter Wagner aus dem großen Rokokoerlebnis seiner Jugend stammt, geht in den Reliefarbeiten niemals verloren. In ihnen lebt die malerische Tradition des Rokokogeistes am längsten.

Die Gruppen der Orgelempore dienen in Ebrach zugleich als Bekrönung des Chorgestühls. In Triefenstein schließt der Aufsatz des Chorgestühls, einer abgestumpften Pyramide gleich,

mit fast den gleichen Gruppen ab. Die Figuren, Allegorien des Glaubens, zeigen die bereits häufig genannten Tendenzen der figürlichen Plastik des Frühklassizismus: Geklärte Silhouette, beruhigte Körperrhythmik, Streben nach statuarischer Monumentalität. Immer wieder scheint die matte Sentimentalität unseres Meisters durch. Für das Figürliche der Zeit bedeutsam sind auch die großen Hochaltarfiguren,[1]) die Peter Wagner sowohl in Ebrach als auch in Triefenstein zu den Altarwerken des Materno Bossi schuf. Die ganze Gegensätzlichkeit, deren der Meister im gleichen Augenblicke fähig war, lebt auf in den Ebracher Figuren des Johannes und des Wilhelm von Bourges. Im Johannes noch die ekstatische Verzückung des Rokokogeistes, die Erinnerung an die gleiche Figur des Estenfelder Altars, der freie Schwung der Geste, die wohlige Seelenwärme jugendfrischer Kunst. Im Wilhelm von Bourges dagegen die schon abgekühlte plastische Klarheit der Form, die statuarische Ruhe der Erscheinung, die künstlerische Bändigung der Bewegung, die strenge Mässigung des neuen Geistes. Ebenso wie der leichte weiße Stucküberzug den freien Schwung des Johannes dämpft, erhöht er den feierlichen Ernst der anderen Gestalt. Obwohl die Figuren auf Fernwirkung zielen, fehlt den Gewändern der tosende Wirbel der Rokokoplastik, gedehnte strenge Falten herrschen in regulärer Ordnung, weite, glatte Flächen sind im Entstehen begriffen. Die Formen des Körpers scheinen plastisch durch die Gewänder, die Linienbrechung an den gebeugten Knieen wird härter. Die Figuren des Hochaltars und der Seitenaltäre in Triefenstein haben die plastische Entwicklung nicht weiter gebracht. Auch sie kommen aus dem Geiste und dem künstlerischen Formgefühl der Ebracher Werke.

Es ist für die zusammenhängende Betrachtung der Entwicklung nicht ohne Bedeutung, daß sich in Ebrach sowohl als auch in Triefenstein die Bemalung des Chorgestühls auf Weiß und Gold beschränkt. Der dekorative Farbensinn, der auch in der Einrichtung der Ingelheimer Zimmer der Residenz dem Würzburger Frühklassizismus eine besondere, malerische Note gibt, war noch immer nicht völlig abgestumpft.

Der Vollständigkeit halber soll hier noch des Lesepultes gedacht werden, das Peter Wagner für Triefenstein geschaffen hat. Es zeigt die konsequente Fortsetzung der Tendenzen, aus denen der Höchberger Kredenztisch[2]) gestaltet ist. Nehmen wir also die kurze Betrachtung des Tisches, der 1788 entstanden ist, vorweg! Wir erinnern uns dabei der Entwicklung, die die

[1]) Tonmodelle im Städtischen Museum zu Würzburg.

[2]) 1788 erhielt Peter Wagner 22 fl. für den Tisch (Joseph Glöggler, Höchberg, der älteste Marienwallfahrtsort Frankens, Würzburg 1907 S. 13).

Kunst der Möbelschnitzerei bis zu den letzten Werken der Ingelheimer Zimmer genommen hat. Der Höchberger Kredenztisch schreitet in der klassizistischen Gesinnung fort. Die Füsse sind über Eck gestellt und laufen schräg nach aussen und schwingen an den unteren Enden wieder ein. Klassizistische Ornamentik, Eierstabmuster und Mäanderfiguren, herrschen vor. Freilich fehlt auch das wegspritzende Blütenwerk des Spätrokoko nicht. Die Mischung der Elemente, die bei Wagner im Grunde doch niemals ganz aufhört, ist wieder vorhanden. Die Rückwand des Tisches baut sich in vier Stufungen auf, die einzelnen Felder sind durch Kranzornamente geziert, an den Seiten schwingt frischeres Ornament aus. Die Rückwand schließt oben mit einem gelockerten S-Bogen ab, der als Bekrönung eine Urne trägt, die wiederum deutlich die Mischung der Stile zeigt. Von oben herab hängt eine klassizistische Blattgirlande, die hinter den Ausschwüngen der Rückwand herunterläuft und als steifes Zopfornament wieder sichtbar wird. Der Geist, der den spätesten Residenztischen bereits eine harte, das Tektonische scharf umreissende Form gab, sucht hier zum letzten Male durch Mischung alter und neuer Formelemente die plastische Strenge zu lockern und den malerischen Reiz des Rokokosentimentes zu wiederholen. Aber schon gelingt es ihm nicht mehr. Die Mischung bringt keine neue Form, sondern nur einen Zwitter hervor. Da erscheint der Versuch, beim Triefensteiner Lesepult einzig und allein aus der Kraft der neuen Formen zu schöpfen, beinahe aussichtsreicher. Das abgeschrägte Pult wird von vier geschwungenen Beinen getragen, die aus Mäandervoluten herauswachsen. Die Pultbeine sind wie in Höchberg über Eck gestellt. Festons zieren den Körper des Pults. Das Fundament trägt einen kanellierten Säulenstumpf. Jede auffällige Dekoration ist gemieden, der Formenschwung kühl, die tektonischen Formen sind klar betont. Die ornamentalen Teile tragen einen matten Goldton, während die Architektur weiß ist. Die Konsequenz dieser Möbelform wirkt überzeugender als die unfruchtbare Mischung der Formelemente in Höchberg,

Die Bekrönung der Beichtstühle in Triefenstein mit Putten, die Medaillons halten, entspricht dem Gesimsschmuck der Chorstühle. Die kühle Reserviertheit des neuen Geistes flüchtet gerne zu diesen aufdringlichen Aeusserungen dekorativer Gesinnung.

Höchberg.

Die Kanzel der Pfarrkirche zu Höchberg ist im Jahre 1786 entstanden.[1]) Sie geht in der Entwicklung weit über Wettringen

[1]) Glöggler a. a. O.

hinaus und versteift auch im Figürlichen die plastische Lockerheit der Kanzelfiguren in der Würzburger Franziskanerkirche. Das rundliche Korpus schwingt mit einem massiven Wulst aus, der nichts mehr von der dezenten Grazie der Wagnerschen Spätrokokokanzeln hat. Die Felder des Korpus werden, wie in Wettringen, von klassizistischen Festons ausgefüllt. Die Kartusche der Wulstmitte, der zu Seiten zwei Putten mit dem Symbol der Ecclesia sitzen, atmet nichts mehr vom Geiste des Rokoko. Die Allegorien der Hoffnung und des Glaubens, die ebenfalls am Wulste sitzen, zeigen die kühle Formenstrenge, die wir bereits in der Profanplastik des Meisters festgestellt haben. Sparsam sind nur die Falten der Gewänder gelegt, die Drehungen der Körper geschehen mit Vorsicht und Mässigung, jeder freie Schwung der Körperrhythmik wird gedämpft. In der Gesichtsbildung zeigt sich das Streben zu ästhetisch korrekter Ovalform, das Spiel der Hände wird seiner natürlichen Freiheit beraubt, die matte Sentimentalität des Meisters scheint aus dem Antlitz der Figuren. Es ist kein Zweifel mehr: die dynamischen Lebenselemente der Plastik weichen den statischen. Auch die letzten aufgeregten Zuckungen der linken Allegorie täuschen darüber nicht hinweg. Der griechische Haarknoten ist nicht nur modische Laune, er ist Symbol. An der Rückwand der Kanzel sehen wir das Relief der Schlüsselübergabe, das jetzt immer häufiger in der gleichen Funktion wiederkehrt. Die Plastizität der Wagnerschen Reliefkunst, die uns in Ebrach begegnete, bewährt sich auch hier. Nur verraten oberflächliche Technik und mangelnde Durchgestaltung, daß wir uns in einem Stadium befinden, das bereits im Zeichen der Massenfabrikation steht. Es beginnt jenes hoffnungslose Dickicht der Quantität, der Serienware, bei der es schwer ist, Eigenes von Fremdem zu scheiden, bei der unser Meister wohl nur entwerfend mitwirkt, während die Ausführung selbst Sache der Werkstatt wird. Nur selten durchbricht hier der frische Quell eigener Erfindung die Dürre ewiger Wiederholungen und skrupelloser Entlehnung fremder Motive. Am Schalldeckel der Höchberger Kanzel sehen wir statt der einst blühenden Kartusche ein trockenes Medaillon, von Puttenköpfen flankiert. Als Bekrönung erscheint der Pastor bonus, erneut ein Beispiel der matten Sentimentalität unseres Meisters. Schon versteifen sich die Falten des Gewandes, schon verrauschen die letzten Sentimente des Rokoko. Die Treppe schwingt um den Pfeiler zum Korpus. Rosetten und Stabmuster zieren in regulärer Ordnung die Geländerfelder. Die Herrschaft der tektonischen Elemente ist angebrochen. Die Unterordnung der Einzelschöpfung unter das Gesamtwerk, der Kanzel unter die Synthese des großen Kirchenraumes, ist aufgehoben.

Zellingen.

Heftiger schlägt der Puls der neuen Zeit. Die klassizistische Strenge, die der Bergrheinfelder Hochaltar zeigte, lockert sich nicht mehr. Der Hochaltar und die beiden Seitenaltäre der Zellinger Friedhofkapelle,[1]) die 1788 enstanden, kommen aus dem Geiste eines bewußt fortschreitenden Klassizismus, wenn auch das Figürliche beim Hochaltar der Rokokotradition noch stark verhaftet scheint. Mit vier korinthisierenden Säulen erhebt sich der Aufbau des Hochaltars. Die unvermeidlichen ovalen Blattkränze zieren den Sockel, während im Gebälk des leicht zurückschwingenden Gesimses gekreuzte Palmwedel neben einem Zahnschnittmuster erscheinen. Mit ruhiger Gebärde sind die Jünglingsengel auf den Gesimsanfängen dem auf Wolken schwebenden Gottvater des Altarauszuges zugewendet, der von zwei seitlichen Pilastern mit einem krönenden Halbbogen gebildet wird. Er sitzt auf dem Abschlußbogen des Mittelstückes, das die Plastik des Kruzifixus enthält. Diese tektonische Sonderung der Teile, die im Rokoko undenkbar gewesen wäre, ist Ausdruck des neuen Geistes. Der Eindruck des „Hängens" im Tode ist durch die starke Abwinkelung der Arme vom Körper Christi verstärkt. Die Hände sind leicht zusammengekrampft, die Modellierung des Körpers gestattet sich noch realistische, plastische Bildungen, das rechte Knie wird vom linken unaufdringlich überhöht, der rechte Fuß steht auf dem linken. Der S-Schwung des Körpers ist noch immer betont. In lebendiger Rokokopose stehen Maria und Johannes zu Seiten des Kreuzes. Ihre Körper sind elegant zum Kruzifixus gewendet, ihre Hände schwingen zu freien, fliessenden Gebärden. Auffällig kontrastiert das Rokokosentiment der figürlichen Gruppe zu der architektonischen Strenge und der dekorativen Bescheidenheit des Altars. Das Tabernakel ist vorne durch Pilaster gegliedert, die Geschoßteilung ist nicht betont, der Schrein schwingt nach Art der Wagner-Tabernakel leicht vor. Auf dem Gesims erscheinen seitlich wieder die dekorativen klassizistischen Urnen mit gedrungenem, kanelliertem Rumpf, von Festons geziert, und länglichem Hals. Anmutige Putten auf dem Tabernakelgesims wollen den Ernst der neuen Formen mildern. Die Seitenfelder des Tabernakels sind mit Medaillons ausgefüllt. Die Bekrönung bildet das Lamm Gottes. Der Altartisch hat die Form eines geraden, hartkantigen Sarkophags.

Noch kühler und zweckbetonter ist die Architektonik der

---

[1]) Die Altäre wurden ursprünglich für die Wallfahrtskirche in Retzbach geschaffen. Peter Wagner erhielt 589 fl. dafür. Später wurden die Werke in die Zellinger Friedhofkapelle transferiert. (Lempertz a. a. O., KDB, U, 6, S. 180.)

Seitenaltäre. Der Aufbau wächst mit strengen Säulen empor, deren Kapitelle mit Schneckenenden auslaufen. An die Säulen sind die Pilaster gebunden, die der Heiligenfigur der Nische als Rahmen dienen. Das ornamentale Ensemble ist klassizistisch: Zahnschnitt, Rundstab, Akanthus. Auf dem Gesims des Aufbaus erscheinen Urnen nach Art der Tabernakelurnen des Hochaltars. Die Nische des Mittelstückes schließt oben mit fast renaissantischer Muschelbildung, über der ein Bogenstück mit stilisiertem Pflanzenornament zu sehen ist. Das Rundstabornament erfüllt eine klassizistische Funktion: es trennt und zerlegt die architektonischen Glieder. In der Pedrella der Altäre sind Medaillons angebracht, die Fläche selbst wird von klassizistischem Ornament unter der Herrschaft des Akanthus mässig belebt.

Trotz allem: So sehr die klassizistische Kühle auch fortgeschritten ist, die Einheit im ornamentalen Ensemble wurde noch nicht gefunden, die klare und nüchterne Proportionierung der Einzelteile noch nicht entdeckt. Die Stile sind noch im Kampf und die Gesinnung hat aus ihrer tiefen Erschütterung noch kein Neues hervorbringen können. Vergeblich aber ist der Versuch, den Geist des Spätrokoko im Figürlichen mit der Strenge tektonischer Formung zu vermählen. Immer wird der Effekt der lauteste Protest des einen Elementes gegen das andere sein.

Rohrbach.

Ein Jahr später sehen wir unseren Meister für die Pfarrkirche zu Rohrbach[1]) tätig. Die Gesamteinrichtung dieser Kirche stammt von ihm. Wieder treffen wir bekannte Motive: Viersäuliger Aufbau, Gottvater im Altarauszug, klassizistisches Sokkelornament. An Bergrheinfeld erinnern die seitlichen Bogenführungen über den Gesimsen mit den Jünglingsengeln im Scheitel. Medaillons, die zwischen den Säulenpaaren vom Gesims des Aufbaus herabhängen, ersetzen die freudige Pracht früherer Kartuschen. Sie stellen in plastischen Reliefbildern die Grablegung und die Auferstehung Christi dar. Wieder kann der Verzicht auf jedes landschaftliche Detail festgestellt werden. Blütenrosetten, wie wir sie in Estenfeld sahen, zieren das Gesimsgebälk. Der dekorative Formenschatz erfährt kaum mehr eine Bereicherung. Das figürliche Hauptstück ist wiederum die Kreuzigung mit den Assistenzfiguren. Die Plastik des Kruzifixus entspricht der Arbeit des Zellinger Altars, nur sind in der Profilierung des Körperlichen, in der Führung der Haare und in der Ausdrucksform des Gesichtes unbedeutende Varianten zu

[1]) Rohrbacher Gotteshausrechnungen 1789/94. Altäre und Kanzel entstanden 1789, das Tabernakel 1790.

entdecken. Auch die Ordnung der Beine weicht leicht vom Zellinger Kruzifixus ab. Im allgemeinen aber wird der Typus weder bereichert noch verarmt er. Er hat, wie in Zellingen, den leichten weissen Stucküberzug, der auch den übrigen Plastiken des Rohrbacher Altars zuteil geworden ist. Der Rokokoschwung der Zellinger Assistenzfiguren ist zwar etwas gedämpft, keineswegs aber gänzlich beseitigt. Noch lebt in Maria und Johannes die graziöse Körperrhythmik der frühen Zeit unseres Meisters, noch bewegt die Gewänder der faltenfreudige Sinn des Rokoko. Freilich ist daneben der Ernst der neuen Zeit nicht vergessen, freilich ist mit ungezwungener Scheidung von Stand- und Spielbein, mit durchscheinenden Körperformen und mit merklich gebrochenem Linienfluß an der Kniekrümmung des Spielbeins der statuarische Hang der neuen Anschauung befriedigt. Die linke der auf seitlichen, getrennten Sockeln stehenden Heiligenfiguren erinnert mit dem charakteristischen Schnitt des Gesichts an den Wagnerschen Greisentypus im Veitshöchheimer Hofgarten und auf der Residenztreppe. Man mag es nehmen wie man will: die Rokokotradition der figürlichen Plastik vermag die markante Kühle der Architektur nicht aufzuheitern, das gleichmässige Spiel der Arkadenbogen und antikisierenden Säulen des Altars wird von der müden Spätrokokosonne der Plastiken nicht mehr erreicht. Es ist zu weit vom Geiste des Rokoko entfernt. Das Tabernakel des Hochaltars bringt bekannte Motive, die perspektivische Tiefenwirkung der tragenden Säulen ist nicht ohne malerischen Reiz. Auf erhöhten Konsolen sitzen die adorierenden Engel, die scheinbar den Zusammenhang mit der Tabernakelarchitektur wieder aufnehmen wollen. Auf einem Kegelstumpf, den die unvermeidliche klassizistische Blattgirlande schmückt, ruht als Bekrönung das Lamm Gottes.

Die beiden Seitenaltäre sind in die Nischen des Langhauses komponiert, die der eingezogene Chor verursacht. In der Pedrella erscheinen Ovalkränze und festonartige Blütengehänge. Zwei Pilaster umrahmen die Altarnischen. Sie sind mit klassizistischer Ornamentik geschmückt. Seitlich der Pilaster laufen ornamentale Dienste empor. Die Unterflächen der Gesimse dekorieren wieder Rosetten. Auf den Gesimsen stehen klassizistische Urnen mit kurzem Fuß, gegliedertem Leib und kanelliertem Hals. Ein aufgesetzter Halbbogen schließt die Altarnische oben ab. Im Scheitel dieses Bogens klebt eine müde Kartusche. Die Rokokoerinnerung zuckt immer wieder auf, noch in der strengsten Konsequenz des neuen Stiles. Auf der Altarmensa erhebt sich ein Sakramentshäuschen, an dessen Rückwand Volutenschwünge hochgehen. Mit dem Gesims schwingt die Architektur leicht hoch. Dem Scheitel dieses Aufschwungs

ist das Altarkreuz vorgelagert. Im Fundament der Altarnische wächst ein kanellierter Säulenstumpf empor, der die Heiligengestalt trägt. Mit schwungvollen Enden schwingt noch das Gewand des heiligen Valentin aus. Wallendes Bart- und Haupthaar, graziös gespreizte Finger und ein anmutig hinzu gesetzter Putto beweisen die lebhaften Rokokosentimente des Meisters im Figürlichen der Kirchenkunst. Auch die Immaculata des linken Seitenaltars führt mit dem verzückten Pathos ihrer Erscheinung in das Reich des Spätrokoko zurück. Freilich, der Zusammenklang zwischen Hauptaltar und Seitenaltären, den das Rokoko zu einer gewaltigen Raumsynthese zu bringen wußte, ist im Verstummen. Beziehungslos stehen die Teile, nur schwach noch und kaum bewußt strebt der künstlerische Wille zu einer Einheit, die dem neuen Geiste nicht mehr wesentlich erscheint.

Zu den lieblichsten Schöpfungen des Meisters gehört zweifellos die Kanzel des Rohrbacher Gotteshauses. Sie ist eines jener typischen Werke, bei denen die alten liebgewonnenen Formen immer wieder verstohlen hervorbrechen, um die Nüchternheit des neuen Stiles zu lindern. In einem Schraubenende läuft das Korpus unten harmonisch aus. Die architektonischen Proportionen sind klar und plastisch, ohne Nüchternheit und aufdringliche Betonung. Diese Tatsache kennzeichnet das Rokokosentiment viel stärker als der strenge architektonisch-lineare Sinn der Höchberger Kanzel. Am Wulst des Korpus, dessen gemessener Drang von aller statischen Schwere frei ist, sitzen drei Putten mit den Symbolen des Glaubens. Nur selten geht, wie wir sehen werden, Wagner in Zukunft von diesem Motiv ab. Das Hauptfeld des Korpus ziert ein Relief, das die Anbetung des göttlichen Kindes durch die Hirten zeigt. Die Reliefkomposition ist der Größe der Ebracher Arbeiten vollauf ebenbürtig. Im Detail zeigt sie sogar Vorzüge. Was lag doch auch dem Gemüte unseres Meisters besser als die selige Inbrunst und die glückliche Gelöstheit dieser einfachen Menschenkinder, denen das maßlose Glück zu teil wurde, ihren Erlöser zuerst schauen und anbeten zu dürfen? Geschickt ist die Komposition auf das göttliche Kind im Mittelpunkte konzentriert. Die Dachbretter des armseligen bethlehemitischen Stalles sind realistisch angedeutet, die Umrisse der Gestalten fließen in sentimentalen Linien, die plastische Kraft der Gestaltung ist überzeugend. Wieder ist das pflanzlich-landschaftliche Element nur spärlich und die architektonische Staffage ist bevorzugt. Durch leichte, kantige Ueberhöhungen werden starke perspektivische Raumwirkungen erzeugt. Entscheidend ist, daß auch diese Arbeit die fortzeugende Kraft des Rokokoerlebnisses unseres Meisters

beweisen kann, mitten in der Entscheidung zum formenarmen, linearen Klassizismus entstehen immer wieder Werke von schöpferischer, malerischer Kraft. Die Rückwand der Kanzel, deren Fläche regulär abschneidet, ziert das bekannte Medaillon mit der Schlüsselübergabe. Am Schalldeckel ist eine Kartusche angebracht. die noch starkes Rokokotemperament entwickelt. Im Aufbau beleben zwei freundliche Putten und Urnen, die fast noch ganz in der Grazie der Rokokoform leben, die Gesamterscheinung des Werkes. Die Bekrönung bildet die Gestalt des Moses mit den Gesetzestafeln. Die Treppe ist in halbsteiler, ausgeglichener Führung zum Korpus gerichtet, die Geländerfelder schmücken Festons. Der Pfeiler des Treppenanlaufs trägt eine klassizistische Urne. Wenn irgendwo der Ausdruck „Rokoko-Klassizismus" am Platze wäre, so müßte das hier sein; denn es gibt, die Werke in Unterspiesheim ausgenommen, kein spätes Kind der Wagnerschen Muse mehr, bei dem die Verbundenheit mit dem Geiste des Rokoko inniger wäre als bei dieser Kanzel.

Karmeliterkirche zu Würzburg.

Zu den seltenen Aufträgen, die Peter Wagner unter der Regierung des kunstfremden Franz Ludwig von Erthal für die Kirchen Würzburgs zuteil wurden, gehören die Arbeiten für die Kirche des Karmeliterklosters, die 1789/90 entstanden. Der Meister hatte ein neues Tabernakel und die Statuen des Hochaltares zu fertigen.[1]) Er war dabei in allem an das massive, barocke Pathos der alten Altararchitektur gebunden. Die vier Evangelisten, die er nach dem Beispiel der Ebracher Figuren zwischen die Säulen des Aufbaus stellte, sind nicht die Bekenntnisse des frühklassizistischen Geistes, sondern Aeusserungen einer starken, barocken Kunsttradition. Die Fleischteile zeigen natürliche Farbe, die Gewänder schwingen im Goldrausch des Barock. Die Körper haben noch die volle Freiheit des melodischen Spieles, der Johannes ruft lebhaft die Erinnerung an die gleiche Gestalt in Ebrach wach. Noch einmal bringt unser Meister, fast am Abend seines Lebens und seiner Kunst

[1]) P. Redemptus vom Kreuz Weninger, Kloster und Kirche der unbeschuhten Karmeliten zu Würzburg, Würzburg 1927 S. 33. — Die Kosten der Hochaltarfiguren trugen die Jungfrauen Metzger und Behr. (StdtAW., Zieglers Nachlass 48.) — 1790 bittet der Konvent des Klosters die fürstbischöfliche Hofkammer um einen Zuschuss zum Altarumbau, bei dem man darnach getrachtet habe, „alle unnöthigen Zierrathen für je und alle Zeit zu verdrängen, den göttlichen Dienst aber ganz einfach jedoch mayestätisch herzustellen". Mit Einwilligung des Bischofs genehmigte die Kammer einen Zuschuss von 100 fl. (StAW., Hofkammerprot. 1790, fol. 512.)

angelangt, den ekstatischen Aufbruch des Rokokogeistes. Keine künstlerische Kraft ist eben zeitlebens in ihm stärker gewesen als das Jugenderlebnis der schwellenden, zwangbefreiten Form. Jener heitere Zauber des Rokoko, dem alle Schwere des Daseins genommen scheint, hat Peter Wagner immer wieder bestrickt auch da, wo kein ausdrückliches Verlangen seiner Besteller ihn verpflichtete. Freilich ist es jetzt nicht mehr die ungetrübte Heiterkeit des Frühwerks. In den alten Wein sind schon einige bittere Tropfen geträufelt, die weiten, glatten Gewandflächen, die strenger gezogenen Falten, die exakte Scheidung von Stand- und Spielbein und die herbe Brechung der Linienrhythmik am spielenden Knie mischen auch diesmal die reine Freude mit dem Wehmut des Abschieds. In der architektonisch gebundenen Gestaltung des Tabernakels kommt der Meister kaum mehr zu einer neuen, lösenden Form. Auch hier sehen wir wieder den mässig vorschwingenden Aufbau mit den seitlichen korinthisierenden Säulen, die wie in Estenfeld glatt durchlaufen und mit den hinteren Säulen des Schreins eine perspektivisch wirksame Tiefenflucht erzeugen. Die Geschoßteilung tritt nicht streng in Erscheinung, wie überhaupt bei Peter Wagner die Tendenzen beider Stile, des Rokoko und des Klassizismus, niemals zur letzten Ueberstürzung getrieben werden. Es war bei einer Kunst des Uebergangs gar nicht anders denkbar. Das Tabernakelgesims ragt mit einem dünnen, feinprofilierten Gesims vor. Klassizistische Urnen mit breitem, festongeziertem Leib, abstehenden Henkeln und kanelliertem Hals sind der konventionelle Schmuck. Es darf bei der Formenarmut des dekorativen Ensembles die Nuance nicht übersehen werden, daß im Gegensatz zu anderen Tabernakelbauten die Urnen des hinteren Gesimslaufes kleine Verschiedenheiten aufweisen. Ihr Leib ist von längerer Ovalform. Eine müde, gedehnte Rocaille schmückt den Fries des Schreins. Die Mantelfläche der aufgesetzten Halbkugel, die als Bekrönung das Lamm Gottes trägt, ist von Festons überhängt. Wir sahen auch diese Motive bereits früher. Seitlich auf Konsolen der Altarmensa sitzen wie immer in stiller Devotion die adorierenden Engel. Es kann kein Zweifel sein, daß wir viele Tabernakelkonstruktionen der späten Zeit gänzlich in die Werkstätte des Kunstschreiners verweisen müssen.

Heidenfeld.

Um in der Folge der Chronologie zu bleiben, sei anschliessend der Einrichtung der Pfarrkirche zu Heidenfeld gedacht, die Peter Wagner bis zur Mitte des Jahres 1791 fertigstellte.[1]) Sie ist nach Rohrbach wieder das erste größere, zusammen-

[1]) KDB, U, 17, S. 165.

hängende Werk. Der breitere Chorabschluß des Gotteshauses beanspruchte eine gedehnte Führung des Umbaus, sodaß Sockel und Gesimse des Hochaltars in schwach schwingenden Segmentbogen laufen. Die Ornamantik des Aufbaus und die architektonische Ordnung bringt keinen neuen Gedanken. In den weiten Segmentbogen zwischen den Säulen stehen die Seitenfiguren, über denen vom Gesims des Aufbaus herab nach dem Vorbild Rohrbachs Medaillons mit dem Refief der Grablegung und der Auferstehung hängen. Am Gesimsbeginn steht vorne auf beiden Seiten eine klassizistische Vase. Die kühnere Gesimskonstruktion des Rohrbacher Altars mit den Jünglingsengeln auf den Bogenführnngen ist hier nicht mehr durchgebrochen. Statt dessen knien Putten und nur über den Kapitellen der Hintersäulen sitzen Jünglingsengel ohne dekorative Kraft auf dem Gesims. In nüchternster Fassung bringt der Auszug das Motiv des auf Wolken schwebenden Gottvaters. Im Mittelstück des Altars erscheint wieder der Kruzifixus. Es ist für die spätere Entwicklung des Meisters interessant, daß er bei seinen zahlreichen Altarwerken nur immer dieses Motiv kennt und nie wieder auf den Gedanken der Taufgruppe von Lengfurt und Sonderhofen zurückkommt. Man sieht daraus, wie schwer sich Peter Wagner zu neuen Entschlüssen durchrang und wie wenig er im Taumel der Massenproduktion an eine Bereicherung des Motivschatzes denken konnte. Der Kruzifixus ist mit einem leidenschaftlichen Ernste der Auffassung gestaltet. In ihm bereiten sich die strengen, aber feinen Details vor, die wir in Unterspiesheim bewundern und die uns bis nach Unterdürrbach begleiten werden. Die klare plastische Ausdeutung der inneren Erlöstheit im Tode, die elegant gesehene Schönheit der anatomischen Gliederung, die herbe Dämpfung der im S-Schwung geführten Linienrhythmik des Körpers, die exakte Profilierung der Schenkel, Knie und Füsse, das leicht aufeinandergesetzte Fußpaar — alles Andeutung der späteren Vollendung. Die gleichmässigen Röhrenfalten des Lendentuches sind jetzt Tradition geworden. Auch Maria verliert von der Rokokoemphase, die sie noch in Rohrbach und vor allem in Zellingen besass. Desgleichen der Johannes. Wir werden sehen, wie gerade diese Figuren immer stärker in den Erkaltungsprozeß einbezogen werden, während das Rokokofeuer der Seitenfiguren noch immer leise weiterknistert. Das über den Kopf geworfene Obergewand der Gottesmutter zwingt das Antlitz in eine starre Rahmenform, wogegen die feingefühlten Proportionen des Gesichtes energisch zu einem freieren Fluß drängen. Das stumme Leid Mariä wird verinnerlicht, die Hände falten sich schicksalergeben über dem leicht gewölbten Leib, die Linien der Arme und des Körpers

werden bedächtiger und strenger. Auch der Johannes teilt das Sckicksal größerer Ruhe und gebändigten Schwungs. Sein Kopf hat gänzlich die ekstatische Verzücktheit verloren, die wir bis jetzt fast immer mit der Vorstellung des Lieblingsjüngers verbunden sahen. Viel mehr lebt noch der alte plastische Geist in den Seitenfiguren des heiligen Laurentius und des heiligen Stephan, die mit leichter Körperdrehung und weichem Gestenspiel die Beziehung zur Kreuzigungsgruppe aufnehmen. Freilich ist auch bei ihnen das Eigenleben des Gewandes zu dürftigen, strengen Faltenbildungen erstarrt, freilich zeigt auch schon ihr Körper, daß er plastisch anders als bisher zur Geltung kommen will. Aber noch ist es nicht soweit. Der Altar, der übrigens im Tabernakel keine Neuerung bringt, sondern sich dem Vorbild der Würzburger Karmeliterkirche unterordnet, bedeutet in der Entwicklung, die von Lengfurt über Zellingen und Rohrbach nach Unterspiesheim und von dort nach Unterdürrbach führt, die Vorstufe zum großzügigen Unterspiesheimer Werk, das im Figürlichen, Architektonischen und Dekorativen über Heidenfeld hinausgeht.

Die Seitenaltäre in Heidenfeld sind für die Entwicklung so gut wie bedeutungslos geblieben. Denn es erscheint gleich nach ihnen in Unterspiesheim eine viel imposantere Lösung. Hier wirken sie flächig, nicht plastisch; sie sind eigentlich nur dekorative Rahmen für die beiden Altarbilder. Sie schöpfen aus der ornamentalen Requisitenkammer der Vergangenheit, ohne die glückliche Synthese zu finden. Auch die Idee der Kanzel ist Repetition und treibt die Entwicklung nicht vorwärts wie etwa die Idee des Hochaltars. Das Korpus hat noch schwache Ovalform und geht unten in starrer Schraubenform aus. Der Wulst ist nicht annähernd von der eleganten Plastizität wie in Rohrbach, er trägt wiederum die Putten mit den Glaubenssymbolen, in der Mitte ist ihm eine kalte Kartusche aufgesetzt. Das Hauptfeld des Korpus wird von einem Reliefmedaillon geziert. Am Schalldeckel klebt wieder eine Kartusche mit müder Rocailleform, in der Bekrönung erhebt sich auf einem Kegelstumpf die Gestalt des zürnenden Moses mit den Gesetzestafeln. In der Gesamterscheinung kommt die Kanzel, die überdies mit Festons und anderer klassizistischer Ornamentik versehen ist, zu einer freien, freundlichen Wirkung, die ihre Kraft immer noch aus den besten Quellen des späten Rokoko schöpft. Die Betonung des Architektonischen ist noch nicht starr und konsequent, die Vorstellung einer umfassenden malerisch-plastischen Synthese lebt noch in der Konzeption dieses Werkes. Wir treffen, gleichfalls im Jahre 1791, noch eine dritte Variante der Rohrbacher Kanzel in Volkach, wo unser Meister unwesentliche

Aenderungen am Hochaltar der Pfarrkirche vornahm und gleichzeitig die Kanzel schuf.[1]) Sie bringt im einzelnen dieselben Motive wie in Heidenfeld, nur hat sie mit der Kanzel in Rohrbach das Mittelrelief des Korpus mit der Anbetung der Hirten gemeinsam, das freilich hier in schwächerer plastisch-bildlicher Kraft erscheint. Die Bekrönung ist die gleiche wie in Heidenfeld, auch das Relief der Rückwand mit dem Motiv der Schlüsselübergabe ist gemeinsam. Die Treppenführung der Volkacher Kanzel ist, wahrscheinlich aus räumlichen Gründen, sehr unglücklich. Wir werden sehen, wie in Unterspiesheim das Kanzelmotiv gesteigert wird und wie es — das ist entscheidend — in einer neuen Gestalt aus dem alten, immer wieder zeugungskräftigen Geiste des Rokoko ersteht.

c) Vom konsequenten Frühklassizismus zum matten Altersstil.

Unterspiesheim.

Lengfurt und Sonderhofen waren die letzten markanten Beispiele des erlöschenden Spätrokoko. Was später kam, war frühklassizistische Form, die freilich ohne das Rokokoerlebnis künstlerisch nicht denkbar wäre. Mehr als zehn Jahre später gewinnt der aus dem unversiegbaren Quell barocker Tradition gespeiste Frühklassizismus Peter Wagners seinen packendsten Ausdruck in der Einrichtung der Pfarrkirche zu Unterspiesheim.

Der Mangel urkundlichen Beweises, den die kunstgeschichtliche Forschung so häufig zu beklagen hat, kann nirgends bitterer empfunden werden als bei Werken, deren entwicklungsgeschichtliche Bedeutung so erheblich ist, daß die Kenntnis von Künstler, Zeitpunkt und Reihenfolge ihrer Entstehung schier unerläßlich scheint. Die verständnislose und barbarische Zerstörung und Verschleppung archivalischen Materials, die im Gefolge der kriegerischen Ereignisse des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts über so zahlreiche fränkische Städte und Dörfer kamen, hindert uns, mit archivalischen Belegen die Autorschaft unseres Meisters am Unterspiesheimer Werk zu beweisen und die genaue Zeit seiner Entstehung festzulegen.[2]) Allein wenn das

[1]) Am 10. November 1790 verhandelte Wagner brieflich mit dem Stadtpfarrer von Volkach wegen Veränderung des Hochaltars. Er habe, so schrieb er, einen Riss dazu gezeichnet, „dass man von dem Altar nichts erkennen und auch nicht zu hoch im Preis komme . . .“ Der Akkord, der am 22. Mai 1791 geschlossen wurde, verpflichtete Wagner, den Hochaltar „mit neuer bildhauer arbeit nach jetziger Art zu verzieren“ und „Eine ganz neue Kantzel“ zu fertigen. Dafür sollte der Meister 205 Rthr. erhalten. Der Akkord wurde am 17. Januar 1792 bezahlt und von Wagner quittiert. Die Arbeit am Hochaltar beschränkte sich auf klassizistischen Schmuck und Reparatur der beschädigten Statuen (Pfarrarchiv Volkach).

[2]) Unterspiesheim gehörte damals zur Pfarrei Herlheim, die in den Kriegsläuften der Jahrhundertwende stark mitgenommen wurde.

stilistische Kriterium, das nun einmal in der kunstgeschichtlichen Forschung seine besondere, immanente Berechtigung hat, irgendwo jeden Zweifel an der Autorschaft Peter Wagners ausschließt, so ist es in Unterspiesheim. Aber unsere Behauptung, daß der Meister der Schöpfer der Unterspiesheimer Einrichtung ist, erhält auch historisch eine immerhin nicht ganz unbedeutende Stütze in der Tatsache, daß Peter Wagner gerade in diesem Gebiete, in der nächsten Umgebung seiner Geburtsstätte, mit so zahlreichen, herrlichen Werken vertreten ist,[1]) daß der Gedanke, auch Unterspiesheim habe ihn zur Ausschmückung der neuerbauten Kirche gerufen, keineswegs absurd erscheint. Dazu kommt, daß der Sebastian des rechten Unterspiesheimer Seitenaltars, der in seiner plastischen Schönheit nur als letzte Steigerung des durch Handzeichnung und Skizze belegten Eibelstädter Sebastians unseres Meisters verstanden werden kann und der auch am seitlichen Durchgang des Unterwittbacher Hochaltars später wieder erscheint, unsere These in einem wesentlichen Punkte stützt. Es kann, wie wir stilkritisch nachweisen werden, nach der künstlerischen und geistigen Gesamterscheinung des Unterspiesheimer Werkes, gar keine andere Möglichkeit als die Urheberschaft des Meisters geben, der in Rohrbach und Heidenfeld so bewußt um die Klärung der frühklassizistischen Form gerungen hat.

Der Neubau der Pfarrkirche zu Unterspiesheim war 1790 beendet. In kurzem Abstand wird auch die Einrichtung des neuen Gotteshauses fertiggestellt worden sein. Der Hochaltar füllt den ganzen, stattlichen Chor der Kirche aus. Es ist ein imposanter Aufbau, den sechs korinthisierende Säulen tragen, die sich in der charakteristischen Art der Wagnerschen Säulentypen, deren tektonische Grundlagen die Handzeichnungen des Meisters in der Würzburger Universitätssammlung enthalten, nach oben verjüngen, Der hohe Sockel, den klassizistische Ovalkränze in der regulären Ordnung der bisher besprochenen Altarwerke schmücken, erinnert an den Heidenfelder Hochaltar. Der Sockellauf folgt mit sanften Brechungen den Schrägseiten des Chorumgangs. Die rückwärtigen Säulenpaare sind gekuppelt, der Eindruck architektonischer Geschlossenheit und des statischen Gleichgewichts wird dadurch erhöht. In den Segmentbogen des Aufbaus stehen auf vorgeschobenen Konsolen die Assistenzfiguren der Maria und des Johannes in ähnlich freier

[1]) Limbach, Grafenrheinfeld, Bergrheinfeld, Grettstadt, Heidenfeld. — Interessant ist, dass der Unterspiesheimer Pfarrhof ebenso wie der Unterdürrbacher ein Wandkreuz aufbewahrt, das von der Hand unseres Meisters stammt. Vielleicht hat Wagner bei grösseren Aufträgen seine geistlichen Besteller durch solche „Zugaben" besonders erfreuen wollen.

Lichtwirkung, wie wir es in Heidenfeld zuerst deutlich beobachten konnten. Es scheint, als erinnere sich der Meister hier wieder einmal der früher so häufig angewandten künstlerischen Nutzung des sphärischen Lichts. Ueber den Assistenzfiguren hängen vom Gesims des Aufbaus zwischen den Säulen nach dem Beispiel Heidenfelds und Rohrbachs Medaillons mit den Reliefs der Grablegung und der Auferstehung herab. Die Technik dieser Arbeiten läßt sich am besten mit den frischen Effekten in Rohrbach vergleichen. Zwischen den Säulen schwingen ausserdem klassizistische Festons, wie wir sie häufiger schon bei Peter Wagner sahen. Das Gesims des Aufbaus ragt mit feinen Profilierungen vor, läuft mit sanften Brechungen im Sinne des Sockelumlaufs. Auf dem Gesimsanlauf sitzen auf beiden Seiten Jünglingsengel in andächtiger Hingabe. Auch dieses Motiv ist, wie wir oft genug sahen, nicht neu. Durch das Gesimsgebälk ziehen feine, klassizistische Girlandenornamente. Der dekorative Sinn des Meisters hat trotz der ernüchterten Form den malerischen Geschmack nicht verloren. Leichte Volutenanläufe charakterisieren das Gesimsprofil. Auf dem Gesims über dem gekuppelten hinteren Säulenpaar stehen klassizistische Urnen mit kurzem Fuß, länglich-ovalem, halbkanelliertem Leib und einem ringartigen Abschlußdeckel. Der Typus dieser Urnen zeigt das Suchen nach dekorativen Varianten. Der ornamentale Formenschatz ist wieder um ein Motiv reicher geworden. Auf der Unterfläche des die Mittelgruppe des Altars abschließenden Bogenlaufs sehen wir ein geschmackvolles Flechtmuster neben den schon häufiger gefundenen Rosetten. Auch das versteifte, wegspritzende Rankenornament des späten Rokoko fehlt nicht. Im ornamentalen Ensemble dieses Aufbaus zeigt sich deutlich das Bestreben, zu einer dekorativen Einheit zu kommen, die dem Meister zur Zeit des Rohrbacher Altars noch versagt war. Im Auszug des Altars erscheint in konventioneller Weise wiederum Gottvater auf den Wolken, von Putten lieblich umschwebt. Auf der Fläche des Mittelstückes erscheint die Plastik des Kruzifixus. Der leichte, weisse Stucküberzug, den der Klassizismus mit Vorliebe seinen Figuren leiht, gibt in Zusammenwirkung mit den feinen Reflexen des einflutenden Lichts dem Werke eine feierlich-ernste Schönheit. Es scheint, als habe Peter Wagner noch einmal die ganze Seele des Rokoko gewonnen, um ihre Wärme durch die wehe Resignation des Frühklassizismus zu dämpfen. Die eleganten, gestreckten Proportionen, die der Meister als ein Erbteil der Donnerschule kannte, beleben die zarte Linienflüssigkeit des Christuskörpers. Die Hände sind halb geöffnet, in der Erlöstheit des Todes ist der Zeigefinger der rechten Hand mit geradem Wuchs erstarrt. Der leichte S-Schwung des Körpers, der in

Heidenfeld fast am Erlöschen war, lebt noch einmal auf und gibt der Plastik eine berückende Leichtheit der plastischen Form. Wieder neigt das Haupt zur rechten Schulter. Erschütternder als je zuvor gelang hier dem Meister im Antlitz des Gottessohnes die aus dem Innern quellende Freiheit des beseligten Geistes, die gläubige Bindung zur sündigen Menschheit in Liebe und Leid. Sehnen und Muskel, Glieder und Schwellungen des Christuskörpers sind plastisch modelliert, ohne hart in Erscheinung zu treten. Die anatomischen Bildungen der Brust und der Beine verraten die Hand eines reifen Künstlers. Sacht berühren sich die Kniee, leicht stellt sich der rechte Fuß über das Gelenk des linken, exakt sind die feingliedrigen Zehen gestaltet. Um die Lenden schwingt in müden Wallungen das Tuch. Die innere, schmerzliche Ergriffenheit, die der Maria und dem Johannes in Heidenfeld den pathetisch-barocken Schwung nahm, bringt hier die beiden Assistenzfiguren zu erhabener statuarischer Ruhe, die nur noch die leichte Rückwärtsneigung des Kopfes und eine gemässigte Wendung zum Kruzifixus gestattet. Mit geradem, durchdringendem Blick lebt Maria ihrem seelischen Schmerz. Leicht treten die Backenknochen im Gesicht hervor, dem dadurch die Kraft der Individualität gegeben wird. Wir werden diesen Zug bei der etwa gleichzeitig entstandenen Tragmadonna in Opferbaum wieder treffen. Die Hände der Gottesmutter sind nach dem Vorbild Heidenfelds über dem Leib gefaltet, in melodischen Linien überschneiden die Arme den Körper. Ein Ausdruck des in Selbstbeherrschung gebändigten Schmerzes. Ein sanfter S-Schwung bewegt den Körper. Das rechte Bein spielt leicht vor, bricht am Knie in der charakteristischen Weise den Fluß der Linie. Das Gewand legt sich stramm dem rechten Oberschenkel auf, der Schein des plastischen Körpers bricht durch. Wieder steht das über den Kopf geschlagene Obergewand wie ein strenger Rahmen dem Gesicht. Die gleichmässigen, stürzenden Röhrenfalten des Gewandes erinnern an die fortgeschrittene Zeit. Noch reicht die Rechte des Johannes mit beruhigter Gebärde vom Körper weg, noch spreizen sich zierlich die Finger der Hand, noch rafft im Sinne des Spätrokoko die Linke das Gewand zum lebhaften Bausch über der Brust. Das Rokokosentiment Wagners ist in der Gestalt des Johannes zweifellos am längsten und nachhaltigsten wirksam geblieben. Keine andere Gestalt entsprach so sehr seiner Mentalität. Doch die Silhouette des Johannes ist schon merklich kühler und strenger. Der Künstler, der nach plastischer Klarheit sucht, findet die statische Versteifung. Reich wie immer fliessen die zarten Wellen des Haares, das leicht in den Nacken hinabfällt. Im Gegensinn zur Maria geschieht das statuarische Spiel

der Gestalt. Auf getrennten Sockeln sehen wir die Seitenfiguren. Sie nehmen, noch immer im Sinne des Rokoko, die Beziehung zur Kreuzigungsgruppe nach dem Vorbild von Rohrbach und Heidenfeld auf. Sie bewahren die Traditionen der figürlichen Entwicklung, ohne neue Elemente zu entwickeln. Bei ihnen wird der Schwung des Körpers wieder lebhafter, die Gewandführung wieder lockerer, die Charakterisierung wieder realistischer. Sie sind die stärkste Kraft, die im Hinblick auf das Gesamtwerk von dem Universalismus des Rokokogeistes geblieben ist.

Das Tabernakel,[1]) auf dem geraden, hartkantigen Sarkophag der Mensa aufgebaut, wächst auf einem rechteckigen Unterbau mit glatten, korinthisierenden Säulen empor. Wiederholt bereits haben wir Wagners Vorliebe für den glatten Säulenlauf bei Tabernakelbauten gesehen. Die feinen Profilierungen des Gesimses springen über den Säulenkapitellen leicht vor und tragen als Schmuck klassizistische Urnen, deren länglicher Leib mit Festons geziert ist. Der Schrein schwingt in der Mitte mit einer beherrschten Wallung vor. Ueber dem Gesims bildet sich in der Mitte eine Muschel, aus der zwei Puttenköpfe hervorschweben. Auf der Abschlußkuppel des Schreines, deren Mantelflächen klassizistische Festons nach mehrmals betrachtetem Vorbild tragen, erscheint als Bekrönung das Lamm Gottes. Die Seiten des Tabernakels zieren Bandornamente und Medaillons, die das dekorative Ensemble kaum bereichern können. In der konventionellen Isolierung sitzen seitlich die adorierenden Engel.

Das Gesamtbild zeigt eine der herrlichsten und großzügigsten Altaranlagen, die der Frühklassizismus in Mainfranken geschaffen hat. Mit feierlicher Strenge sind im Sinne des Klassizismus die architektonischen Teile betont, die jedoch zu einer tektonisch-malerischen Synthese zusammenklingen. Das ornamentale Ensemble kommt zur Einheit der Wirkung, ohne neben dem klassizistischen Requisit die Anmut verblühender Rokokoformen ganz entbehren zu können. Das Figürliche bringt die tiefste Verinnerlichung des Kreuzigungsmotives, das immer noch von der Sonne des Rokoko lebt, trotz der plastischen Strenge im einzelnen. Die Unterdürrbacher Kreuzigung ist ein Spätling und geringer. Der optische Reiz hellglänzender, lichtbelebter Flächen kommt aus dem malerisch-optischen Illusionismus des Rokoko. Die Plastik wirkt eigenwertig, ohne die isolierende Kühle des klassizistischen Ideals. Jenes Wort von der edlen Einfalt und

[1]) Vor dem Tabernakel befindet sich ein herrlich modelliertes Altarkreuz, das in der Feinheit der Bildung nur mit dem Höchberger Vortragskreuz und den Kreuzen der Wettringer Seitanaltäre verglichen werden kann.

der stillen Größe der bildenden Kunst ist hier mit frühklassizistischen Mitteln berichtigt und durch die starke Tradition einer barocken Gesinnung ad absurdum geführt.

Die Seitenaltäre des Unterspiesheimer Gotteshauses sind wie in Rohrbach in die Nischen gestellt, die der eingezogene Chor im Langhaus verursacht. Als Rahmen des Aufbaus sind zwei korinthisierende Säulen mit Pilastern gekuppelt. Mit sanftem Schwung laufen die Gesimse zurück. Am Anlauf stehen Urnen mit kurzem, breitem Leib, kanelliertem Hals und Mäanderhenkeln, durch die Festons gezogen sind. Diese Variante eines ornamentalen Motivs, das besonders bei Georg Winterstein sehr häufig ist, findet sich bei unserem Meister selten. Die Altarnische schließt oben ein Arkadenbogen, in dessen Scheitel eine noch stark belebte Kartusche erscheint. Der Wille zur dekorativen Form bricht sich immer wieder Bahn. Der Auszug wird von zarten Pilastern flankiert, der Abschlußbogen ist mit klassizistischem Ornament geziert, das lebendig und gelockert wirkt. Im Mittelfeld schwebt ein Putto im Strahlenkranz. Als Bekrönung dient eine abgestumpfte Pyramide. Das dekorative Ensemble bringt ebenso wie das architektonische Repertoire neue Formen, die später leider keine Möglichkeit mehr zu freier Fortentwicklung haben.

Von stärkster künstlerischer Wirkung ist der Sebastian im Mittelstück des rechten Seitenaltars. Er hält sich im einzelnen ziemlich genau an die Handzeichnung des Meisters für die Sebastiansäule in Eibelstadt.[1]) Wenn aber schon die Sandsteinplastik dieser Säule an Feinheit der Auffassung und Bewegtheit des Liniensentiments die etwas schwächliche Zeichnung weit übertrifft, so tut es noch mehr die Holzplastik dieses Altars. Der leichte, weiße Stucküberzug verleiht einen feierlich-ernsten Glanz. In wehmütigem Schmerz neigt sich der Kopf des Heiligen zur Seite. Das Haar fällt mit weichen, zarten Wellen über die Schläfen. Die volle Empfindsamkeit Wagners gab dem duldenden Antlitz des Märtyrers den ergreifenden Ausdruck. Die überzeugende Kraft dieser Darstellung wiegt umso mehr, als es seit den Residenzarbeiten unserem Meister nur selten gelungen ist, den Affekt inneren Lebens in die gebändigte Erscheinung des neuen Stiles zu zwingen. Die milde Linienflüssigkeit des Körpers ist ererbtes Rokokosentiment, die glänzende Vibration des Lichts auf der Oberfläche erinnert an die zarten Reflextöne des optischen Illusionismus der Rokokokunst. Die Modellierung des Körperlichen scheut jeden harten und energischen Strich, die kühle Glätte frühklassizistischer Sehform wird

[1]) Würzburger Universitätssammlung.

von einer malerischen Formenfreude belebt. Es gibt in der frühklassizistischen Plastik Mainfrankens wenig Werke, die den Vergleich mit diesem Sebastian Peter Wagners künstlerisch bestehen könnten. Die Figur steht in der Altarnische auf einem kanellierten Säulenstumpf, wie wir es ähnlich schon bei den Wettringer Seitenaltären sahen. Aus dem Grunde der Rückwand schweben Putten hervor, deren Anmut die Strenge der Gesamterscheinung des Altars lindert. Auf Konsolen, die den Seitenpilastern der Altäre vorgestellt sind, stehen Heiligenfiguren, die in der plastischen Formung den Seitenfiguren des Hochaltars entsprechen. Die Gestalt des heiligen Rochus, die im Frühwerk des Meisters in Grettstadt zu sehen war und wieder bei seinem letzten Werke in Unterdürrbach erscheinen wird, beweist auch hier die im Grunde geringe Wandlungsfähigkeit Wagners in der geistigen Konzeption. Nur der strengere Faltenwurf, die versteifte Pose und die gedämpfte Bewegung unterscheiden die Typen. Das Mittelstück des linken Seitenaltars zeigt die auf Wolken zum Himmel schwebende Maria, deren selige Verklärung wieder stark von den besten Erinnerungen des Wagnerschen Spätrokoko lebt. Auf dem kanellierten Säulenstumpf stellt ein anmutiger Putto, zur Himmelskönigin emporgerichtet, die Verbindung zwischen der schwebend gedachten Figur und der Wirklichkeit des Raumes kunstvoll her. Die Seitenfiguren des Altars, darunter die innig gestaltete Erscheinung des heiligen Josef, lassen die Spätrokokotradition des Meisters im Figürlichen nicht erkalten. Die Seitenaltäre, die nur noch schwache dekorative Bindung zum Hauptaltar haben, sind die bewußte Fortwirkung des Geistes, der sich zuerst in Zellingen deutlich mit den ornamentalen und tektonischen Problemen des neuen Stiles auseinandersetzte, aber erst hier eine Form gefunden hat, die für Wagner endgültig wurde und über die er nicht mehr hinauswuchs. Sie stehen in einem Brennpunkte der Entwicklung, die bald schon zu den dekorativen Schablonen der Würzburger Domaltäre herabsteigen wird.

Als Peter Wagner der Rohrbacher Kanzel den Ausdruck später Rokokofreude gab, war er in der Beherrschung der klassizistischen Formen noch unsicher. Das barocke Temperament dieses Werkes erstand vornehmlich als Reaktion dieses Zustandes. Anders ist es in Unterspiesheim. Hier beherrscht der Meister bereits den klassizistischen Formenkanon, hier weiß er bereits die dekorative und plastische Einheit des neuen Stiles sprechen zu lassen. Allein es war das tragische Schicksal des Wandels, daß diese scheinbare Einheit doch immer nur stille Auflehnung und innerer Widerspruch war. Der Kampf der Elemente tobte weiter unter der dürftigen Decke einer neuen theoretischen

Versöhnung. Immer aber haben in der Kunst des Frühklassizismus und vor allem in seiner Plastik die starken Elemente barocker Tradition im Kampf der Geister dem Neuen energischen Widerstand gezeigt. Aus dieser geistigen Situation wurde die Idee der Unterspiesheimer Kanzel geboren. Die rundliche Wölbung des Korpus ist ohne Strenge und Zwang. Es läuft in einem Spiralenende unten aus, aus dem drei Puttenköpfe malerisch hervorwachsen. Am Wulst, der in beruhigter Wallung ausgeht, sitzen drei Putten mit den Symbolen des Glaubens. Die herrliche Erinnerung an die Würzburger Hofgartengruppen wird wieder wach. Reguläres, klassizistisches Ornament ziert die Bandrippen der unteren Korpusfläche. An der Wulstmitte sitzt eine gekühlte Kartusche, über ihr eine Urne vom Typus der Urnen der Seitenaltargesimse. Das Hauptfeld des Korpus füllt wie in Rohrbach und Volkach das Relief der Anbetung der Hirten aus, dessen plastisch-malerische Feinheit der Rohrbacher Arbeit am nächsten steht. Im Seitenfeld erscheint ein Medaillon von konventioneller Art. Die Rückwand der Kanzel trägt wie so häufig das Relief der Schlüsselübergabe. Außerdem hängt eine klassizistische Blattgirlande über die Fläche. Der Schalldeckel, den eine steife Draperie umsäumt, zeigt ein feines, lineares Profil. In der Mitte klebt eine freudige Kartusche, der eine bewegte Rocailleform übergeordnet ist. Auf dem Deckel sitzen zwei Putten, deren Silhouette von zierlich ausschwingenden Flügeln erheitert wird. Rückwärts stehen Urnen mit kurzem, gedrungenem Fuß, halblangem Leib und Henkeln, durch die wiederum Festons gezogen sind. Auch hier sehen wir eine spärliche Bereicherung des dekorativen Ensembles. Auf einem Kegelstumpf bildet Moses mit den Gesetzestafeln wieder die Bekrönung des Deckels. Die Treppe steigt gerade ohne allzu steile Flucht an, der Pfosten des Treppenanlaufs trägt eine klassizistische Urne, die Felder des Treppengeländers schmücken Festons. Das Repertoire des Meisters ist mit diesen Motiven erschöpft. Die Gesamterscheinung dieser Kanzel zeigt eine selten glückliche Verschmelzung aller Vorzüge des frühen Klassizismus mit der starken dekorativen Tradition des Rokoko. Nur ein Künstler, den das barocke Erlebnis des dynamischen Geistes in der Kunst so sehr gepackt hatte wie unseren Meister, konnte diese Kanzel als eines der geklärtesten Werke seines frühen Klassizismus schaffen. Von der Höhe dieser Leistung, deren Einfall Wagner zweifellos persönlich gehört, führt ein erschreckender Abstieg zu dem matten Eklektizismus der Kanzel, die am Ausgang des Jahrhunderts für die Unterdürrbacher Pfarrkirche entstand.

Unterspiesheim hat die Keime, die ein Jahrzehnt vorher

im Lengfurter und Sonderhofer Werk ansetzten, zur Reife gebracht. Wie Grafenrheinfeld und die Oberspiesheimer Kanzel Höhepunkte des Frühwerkes nnseres Meisters sind, so hat für unsere Zeit Unterspiesheim als Gipfel zu gelten. Was die Zukunft noch bringt, lebt, wie wir sehen werden, im Schatten dieses Werkes.

Unterwittbach.

Um die Zeit, da Peter Wagner für das Kloster Triefenstein gearbeitet hat, muß auch der Hochaltar der kleinen Pfarrkirche zu Unterwittbach, das zu Triefenstein gehörte, entstanden sein. Daß es sich um das Werk unseres Meisters handelt, erscheint kaum zweifelhaft.[1]) Denn alles, was die Unterspiesheimer Kreuzigung an verhaltener, künstlerischer Leidenschaft enthält, kommt hier im Kleinen wieder zum Durchbruch. Es ist der gleiche Geist, der in Unterspiesheim und in Unterwittbach gestaltet hat. Auch der Sebastian, dessen Entwicklungsgeschichte bei der Eibelstädter Sebastiansäule beginnt und in Unterspiesheim ihren Höhepunkt erlebt, bezeugt uns hier die Autorschaft Wagners, für die wiederum keine archivalische Quelle reden will. Der Altarbau folgt den kleinen Verhältnissen der Kirche. Vier zierliche, in der Struktur mit Heidingsfeld verwandte korinthisierende Säulen tragen einen Aufbau, der noch lebhaft mit der Rokokograzie und ihrer spielerischen Beweglichkeit kokettiert. Es ist ja nicht das erste Mal, daß Wagner bei kleineren ländlichen Aufträgen unter scheinbarer Ausschaltung ganzer Entwicklungsreihen zum Geiste seines Frühwerks zurückzukehren scheint. Wir wissen, daß es Sonderfälle sind, die besonderen Umständen und Gesetzen folgen. So erinnert der elegante Gesimsschwung des Unterwittbacher Altars an Lengfurt und an den Grafenrheinfelder Kreuzaltar. Die spärliche Dekoration des Gesimsgebälkes mit gekreuzten Palmwedeln fiel auch in Zellingen auf. Der Arkadenbogen über der Mittelgruppe ist, wie so häufig bei unserem Meister, mit aufquillenden Rosetten in regelmäßiger Ordnung geziert. Im Auszug erscheint Gottvater auf Wolken, eine Kartusche am Beginn des Auszugs ist dem neuen Formensemble mutwillig aufgesetzt. Der Kruzifixus ist aus dem Geiste des Unterspiesheimer Werkes gestaltet. Alles, was wir von der Kreuzigungsgruppe in Unterspiesheim sagten, könnte hier, bezogen auf einen begrenzteren Fall, wiederholt werden. Denn an innerer Kraft ist diese Arbeit nicht schwächer. Nur die Assistenzfiguren der Maria und des Johannes leben noch stärker

[1]) Auch Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrh. in Deutschland, S. 105, schreibt die Arbeit Peter Wagner zu, ohne freilich darauf eingehen zu können.

in den Vorstellungen von Zellingen und Rohrbach. Sie bewegt noch mehr als in Unterspiesheim verebbender Rokokoschwung, ihre Hände vermögen sich noch nicht der strengen Bändigung der Bewegung zu beugen. Es ist ja selbstverständlich, daß unser Meister bei solchen Arbeiten kleineren Ausmaßes jede beunruhigende Problematik vermied. Der leichte weiße Stucküberzug der Figuren schafft auch hier einen feierlichen, erhebenden Ernst der Stimmung. Ueber dem einen noch erhaltenen seitlichen Altardurchgang kehrt die Figur des heiligen Sebastian wieder.[1]) Auch dieser kleineren Arbeit fehlt nicht der intime Reiz der Unterspiesheimer Plastik. Das Tabernakel zeigt Pilasterarchitektur, wie wir sie früher schon trafen. Die Geschoßteilung des Schreins ist bereits deutlich. Das Gesims trägt wieder klassizistische Urnen, deren Leib Festons zieren. Die Bekrönung bildet das Lamm Gottes. Im Architektonischen des Tabernakels macht Wagner im Gegensatz zum Figürlichen keine Konzession an trühere Stadien. Die Gesamtanlage des Altars ist schlicht und unaufdringlich, die plastische Gruppe samt dem Sebastian des seitlichen Durchgangs zeugt von der besten künstlerischen Kultur unseres Meisters um die Wende der 90er Jahre.

Heidingsfeld.

Noch einmal glauben wir Wagner eine kleine Kirchenarbeit zuschreiben zu dürfen, für die wir keinen urkundlichen Beweis anbieten können. Es ist der Hochaltar der Kirche des St. Nikolausspitales zu Heidingsfeld.[2]) Wenn Adolf Feulner, der an der Autorsehaft unseres Meisters nicht zweifelt, das Werk in das Jahr 1791 rückt, so mag das als ungefährer zeitlicher Richtpunkt stimmen. Bei dem gänzlichen Mangel archivalischer Unterlagen und bei dem besonderen Charakter der Aufgabe erscheint eine absolute zeitliche Festlegung immerhin bedenklich. Das ändert selbstverständlich nichts daran, daß Peter Wagners Sentiment im ganzen Charakter dieser Arbeit durchscheint. Der Altar nimmt den schmalen Chor der kleinen Kirche gänzlich ein. Vier zierliche korinthisierende Säulen tragen einen Aufbau, der mit einer klassizistischen Strebenkonstruktion, wie wir sie zuletzt in Estenfeld und in verkümmerter Gestalt in Wettringen sahen, abschließt. Wieder kehrt in vorgerückter Zeit bei einer kleinen, fast nebensächlichen Arbeit ein Lieblingsmotiv der Frühzeit wieder! Im Gebälk des Gesimses herrschen gekreuzte Palm-

[1]) Der zweite seitliche Durchgang mit der Figur des heiligen Markus fehlt heute.

[2]) Die Tradition bezeichnet den Altar schon immer als „das Werk eines bedeutenden Meisters". (Freundliche Mitteilung von G. R. Stadtpfarrer Bretz in Heidingsfeld.)

wedel. Sie erinnern uns an Unterwittbach. Am Gesimsprofil sehen wir klassizistisches Rundstabornament. Mit ermüdetem Schwung führen die Streben zum krönenden Abschluß einer Knospenrosette empor. Das dekorative Repertoire der früheren Stadien läuft gleichgültig ab. Verspätetes, spritzendes Blütenwerk belebt, wie häufig schon, die Strebenflächen. Auch der Bestand des klassizistischen Ensembles wird mitverwendet. Auf den Gesimsen sitzen wieder die bekannten Jünglingsengel, zwischen den Säulen hängen klassizistische Festons herab. Ueber den seitlichen Durchgängen des Altares stehen die Figuren der Apostelfürsten, die mit Silhouette und plastischer Formgebung die Erinnerung an Bergrheinfeld wachrufen. Auch an die Evangelisten des Hochaltars der Würzburger Karmeliterkirche wäre zu denken. Das Tabernakel des Altars ist rohe Schreinerarbeit. Für die frühklassizistische Entwicklung unseres Meisters bedeutet das im Kleinen und Hergebrachten aufgehende Heidingsfelder Werk kaum etwas. Weder im Dekorativen noch im Figürlichen zeigen sich produktive Gesichtspunkte. Die Hand der Gesellen wird bei der Aufführung vorherrschend gewesen sein.

Opferbaum und Fährbrück.

Das Motiv der Freifigur, losgelöst von aller architektonischen Bindung, wurde in dieser späten Zeit nur selten noch zur Aufgabe Peter Wagners. Für Opferbaum arbeitete er im Jahre 1791 eine Tragmadonna,[1]) deren Gesichtsbildung wie die Maria am Unterspiesheimer Altar starke Individualität und gesunden Realismus verrät. Die Konvention des Spätrokokogeistes behält der Figur den Liebreiz der Himmelskönigin, wie sie immer in der religiösen Vorstellung des einfachen Volkes lebte. Sieben Jahre später sehen wir in der Gnadenmadonna zu Fährbrück, die der Meister 1798 schuf,[2]) wie die Sonne des späten Rokoko auch für die Welt der kirchlichen Kunst endlich untergehen will. Zwar gibt die Farbe noch malerischen Glanz, aber die edle Erscheinung ersetzt nicht den Liebreiz und die Anmut köstlichster Bewegtheit und zarten Liniensentimentes. Die statuarische Ruhe dieser Madonna zeigt erst richtig, worüber uns die figürliche Plastik der Altäre immer wieder hinwegtäuschen konnte, zu welchen Konsequenzen die Entwicklung führen mußte, die in der figürlichen Freiplastik mit dem Ausbleiben der Residenzaufträge anbrach. Geradeaus zielt der Blick der gnadenreichen Jungfrau, die großen Augen sind ernst-

[1]) 1791 erhielt Wagner 15 fl, 3 Pfd., 10 Pf. für „ein neues Maria Bild". (Gotteshausrechnung Opferbaum 1790/91.)

[2]) Für die Figur, die von Obermarschall von Guttenberg gestiftet wurde, erhielt Wagner 10 Tlr. (Pfarrarchiv Hausen).

haft aufgeschlagen, im ovalen, schmalen Gesicht schwellen leicht die Wangen an, die Uebergangssenke zwischen Nasenrücken und Stirne, die bei den Figuren der Altäre nie ganz fehlte, ist nicht mehr vorhanden. Was sich bei der Plastik des Veitshöchheimer Gartens vorbereitete, ist hier vollendet. Kaum mehr ist der sanfte Schwung des Körpers bemerkbar. Die zarte Linienflüssigkeit erstarrt in gesteifter Pose. Das Gewand zeigt die Strenge und Glätte der Gesinnung. Symbolhaft wirkt dieses Werk als die letzte bedeutende Arbeit unseres Meisters in der freifigürlichen Plastik.

Die gleichmäßige Wiederholung eigener und fremder Erfindungen kennzeichnet in den folgenden Jahren noch stärker das Wagnersche Werk. So bringt der Meister in dem Tabernakel, das er 1793 für die Pfarrkirche zu Astheim[1]) fertigt, wieder die doppelgeschossige Pilasterarchitektur, die wir schon früher eingehend beschrieben. Auch das Motiv der durchgezogenen Festons, das wir kennen, kehrt wieder. Bekrönung wird wieder das Lamm Gottes. Die Seitenaltäre des Würzburger Doms, die Wagner 1793 übertragen wurden,[2]) spielen langweilig im gleichmäßigen Herunterleiern des klassizistischen Formenkanons, ohne nur einen Funken künstlerischer Individualität aufspritzen zu lassen. Alles, was in den letzten Jahren an dekorativer Erfahrung praktisch gesammelt wurde, erscheint hier in regelmäßiger, ermüdender Ordnung. Tiefer in das Künstlerische reicht die Kanzel der Plarrkirche zu Bergrheinfeld, die in das Jahr 1794 gehört.[3]) Nicht die architektonische Form des Aufbaus, die an Reichtum und Schwung schon stark verarmt ist, ist entscheidend, sondern die schöpferische Idee, die sitzenden Evangelisten am Wulst in das Reliefbild malerisch einzufügen. Plastisch treten die Figuren aus der Reliefffläche, doch die feinen Liniensentimente der Ebracher Reliefs sind erloschen. Schon setzt der Strich härter und linearer an, schon weicht die Freude bildhafter Tiefenwirkung und die weite Phantasie des Auges ernüchtert. Die Büsten der vier Weltteile, die am Wulst des Korpus angebracht sind, erinnern als späte Nachkommen an die lockere Form mancher Hermen des Würzburger Hofgartens. Die geistige Oede dieses Kanzeltypus, der nur durch plastische Einzelheiten, nicht aber als Gesamtform zu wirken vermag, erreicht ihren stärksten Ausdruck in Unterdürrbach.

---

[1]) Quittung des Peter Wagner vom 4. August 1793 über den Empfang von 36 Rthr. für die Anfertigung des Tabernakels am Hochaltar der Pfarrkirche zu Astheim. (Amrhein, Archivinventare der katholischen Pfarreien in der Diözese Würzburg S. 692.)

[2]) Lempertz a. a. O.

[3]) Bergrheinfelder Gotteshausrechnung 1794.

Unterdürrbach.

Die letzten kirchlichen Werke Peter Wagners, für die wir ein urkundliches Zeugnis besitzen, sind Hochaltar und Kanzel in der Pfarrkirche zu Unterdürrbach, die im Jahre 1800/01 entstanden.[1]) Vergessen wir nicht, daß unser Meister, damals bereits ein Greis von siebzig Jahren, nur mehr entwerfend mitgewirkt haben wird. Seine Arbeiten in Unterspiesheim zeigten die Richtung. Was wir hier erleben, ist das Finale der frühklassizistischen Entwicklung, die, wie es scheint, gerade mit ihren letzten Werken beweisen wollte, daß ein organisches Wachstum der bildenden Kunst innerhalb der Schranken, die Literaturpäpste und trockene Philologen setzten, ausgeschlossen war. Vier korinthisierende Säulen tragen den Aufbau des Unterdürrbacher Altars. Der Sockel hat nur noch sehr spärlichen Schmuck der konventionellen ovalen Blattkränze. In den Segmentbogen des Aufbaus stehen die Assistenzfiguren der Kreuzigung, die beiden Seitenfiguren des Sebastian und des heiligen Rochus stehen auf getrennten Sockeln. Zwischen den Säulen, vom Gesims des Aufbaus herab, hängen klassizistische Blütengirlanden. Leicht kragt das Gesims über den Säulenkapitellen vor. Die Profile sind streng und nüchtern. Die ansetzenden Volutenschwünge, die wir früher bereits sahen, bestreiten mit gekreuzten Palmwedeln in üblicher Ordnung die dekorative Zierde. Auf den Anläufen des Gesimses sitzen Puttenpaare, die die Strenge der Architektur mässig erheitern. Auch dieses Motiv haben wir früher gesehen. Im Auszug des Altars erscheint Gottvater in bekannter Art. Es ist eine interessante Pikanterie, daß das linke Bein bereits oberhalb des Knies vom Gewand befreit wird und plastisch in Erscheinung tritt. Wieder ist der Kruzifixus von teilweise vollplastischen Putten flankiert. Was unterscheidet ihn von Unterspiesheim? Wenn wir es mit einem Worte sagen wollen: die Temperatur. Temperatur in der Kunst aber bedeutet aber immer nur das verzehrende Feuer leidenschaftlicher Gestaltung. Dieses Feuer ist am Erkalten, und es ist wahrlich kein Zufall, daß wir dem letzten großen Werke unseres Meisters gegenüber stehen. Wie Wagners Kunst im Ganzen kein Anfang ist, sondern Ausklang und Ende, so ist auch dieser Kruzifixus nur der „Letzte seines Stammes". Dieser Stamm aber muß absterben, weil ihm der Boden, in den ihn die neue Zeit gesetzt hat, keine Kräfte mehr geben kann. So steht dieser Kruzifixus am Ende der Reihe, an deren Anfang unsere Arbeit die gleiche Plastik des Grafenrheinfelder Kreuzaltares

[1]) Der Akkord über Hochaltar und Kanzel wurde am 11. Juli 1800 geschlossen und am 19. November 1801 dem Peter Wagner mit 675 fl. fr. bezahlt. (Pfarrarchiv Unterdürrbach.)

stellen konnte. Zwar ist das Motiv in der ganzen Reihe fast immer gleich geblieben; aber eben das, was wir die „Temperatur" nannten, hat sehr gewechselt. Und in diesem Wechsel allein kann das Kriterium des Stiles, der immer geistig-individuell ist, erkannt werden. So ist dieser Christus ganz in der Schwere des Todes befangen. Die anatomischen Bildungen des Körpers scheinen unwesentlich, wo das herbe Ende des Lebens allein sprechen soll. Hat uns der Unterspiesheimer Christus noch den Trost des Glaubens und das Gefühl der Erlösung gelassen, so gibt uns der Dürrbacher Christus nur die Gewissheit des Todes. Nicht im Formellen, sondern im Geistigen schreitet die Entwicklung fort; der Erkaltung der Form geht immer die Ernüchterung im Geistigen voraus. Wenn dieser Christus, den wir ob seiner Eigenart nicht weniger bewundern als den zu Unterspiesheim, eben dabei ist, den leicht geöffneten Mund zu schliessen, so glauben wir es noch zu hören: „Es ist vollbracht!" Das aber ist der künstlerische Reflex, der aus der Seele des greisen Meisters kommt. Freilich hat auch hier die Sorgfalt der Einzelform den Künstler nicht verlassen. Die volle Durchgestaltung des Körperlichen, die feine Proportionierung der Glieder und Flächen, die zarte und gewissenhafte Oberflächenbehandlung zeigen die noch im Alter feinsinnige Einfühlung des Meisters. Der sanfte S-Schwung, den sich der Körper bewahrt hat, kommt aus der letzten, angestrengten Kraft barocker Tradition. Maria lebt nur ihrem Schmerz, der im Innern wühlt, ratlos irrt der Blick ins Weite und es scheint, als fingen die gefalteten, gepressten Hände die ganze Wucht des Leids. Die Ruhe der statuarischen Erscheinung ist vertieft, der Realismus der künstlerischen Form verstärkt. Auch Johannes kann nur noch einen Teil der Erscheinung des toten Christus fassen, Augen und Brauen sind im Schmerz zusammengekrampft, die Seele verzehrt sich in der bangenden Qual um das Ende. So sehr aber auch Geist und Form ernüchtern, so sehr sich das Motiv auch rationaler Auslegung nähert und die zeitlose Illusion des Ideals verblaßt, die Kraft, aus der der greise Peter Wagner das ergreifende Finale der Dürrbacher Kreuzigung schaffen konnte, war das letzte Geschenk jener Geistigkeit, die aus dem unvergänglichen Erlebnis des Rokoko kam.

Die Seitenfiguren, auf getrennten Sockeln stehend, sind seit Unterspiesheim klarer im Umriß und beruhigter in der Haltung geworden. Der matt-sentimentale Rochus und der leidgekreuzigte Sebastian — hätte der Meister, von allem Zufall abgesehen, einen harmonischeren Akkord zum inneren Problem dieser Kreuzigung finden können? Die Körper der Figuren scheinen durch das Gewand. Breite, phantasielose Flächen

zeichnen sich ab. Die Freude gelockerter Gebärde stirbt, die Gewänder liegen an Schultern und Oberarmen streng an, die Gesten werden konventionell. Die Beziehung der Seitenfiguren zur Kreuzigungsgruppe wird nur mehr schwach aufgenommen, das malerische Gesamtbild des Altars löst sich auf, das Detail wird entscheidend. Was sich am Grafenrheinfelder Kreuzaltar schüchtern ankündigte, ist hier vollendete Tatsache geworden.

Aber noch sind wir nicht am Ende. Die Kanzel bringt im Architektonischen nichts, was Bedeutung hätte. Ihre trockenen Motive, die nur den gänzlichen Zerfall der großen Formsynthese an einem Beispiel kraß zeigen, haben in Bergrheinfeld, wie wir sahen, zum ersten Male Gestalt gewonnen. Hier werden sie zur Ausdruckslosigkeit. Der Wulst wird zum hartkantigen Sockelband, das Rosetten dürftig zieren. Bandrippen gliedern das Korpus, Medaillons von schwachem Reliefgrad füllen die Flächen. Der Schalldeckel trägt mageres Profil, kalte Kartuschen schmücken ihn. Moses mit den Gesetzestafeln beherrscht die Bekrönung. Entscheidend an dieser Kanzel sind aber die Büsten des Petrus und des Paulus am Sockelband. Die charakteristische Kraft, mit der Wagner so oft die geklärte Weisheit des Alters und die rührende Treue des Herzens in seinen Heiligenfiguren zu gestalten wußte, lebt noch einmal auf. Melodisch fliessen die Locken des Haares, wild flattern die Enden des Barts. Die hervortretenden Backenknochen verleihen dem Gesicht einen individuellen, realistischen Zug. So der eine Apostel. Beim andern aber wölbt sich ein mächtiger Schädel, daß Profil ist noch plastischer, die Stirne liegt in strengen, denkerischen Falten. Man fühlt, wie intensiv der alternde Meister hier noch einmal mit dem Probleme geistiger Kraft und ihres künstlerischen Ausdrucks gerungen hat. Aber er war keine genialische Kraftnatur und was dem jungen Künstler versagt war, blieb dem alten erst recht vorenthalten. Aus dem Willen zur Kraft wird die Neigung zur Ergebung, aus der Idee der Stärke wird die Realität des Gefühls. Trotzdem bleiben die beiden Kanzelbüsten ein letztes, charakteristisches Dokument Wagnerschen Geistes und Wagnerscher Kunst.

Schlußbetrachtung.

Mit der Jahrhundertwende schließt das künstlerische Werk Peter Wagners. Kaum wird nach dem Jahre 1800 seine Hand noch einmal zum Meisel gegriffen haben. Nur die Werkstätte schleppte sich, von dem vortrefflichen Bildhauergesellen Johann Baunach beraten, bis zum Tode des Meisters schlecht nnd recht fort. Es ist eine bittere Ironie des Schicksals, daß der

Künstler, der sein ganzes Leben der Kunst geschenkt hatte, seine letzten Jahre mit trockenen Geldgeschäften ausfüllte, für die der kommerzielle Geist des neuen Jahrhunderts besonders empfänglich war. Denn immer wieder lesen wir in den Akten,[1]) daß unser Meister, dessen Kunst ihm auch irdische Güter in stattlicher Zahl beschert hatte, sich mit Hausverkäufen und Darlehensgeschäften herumplagte. Ihm war es, im Gegensatz zu vielen seiner Kunstgenossen, erspart geblieben, in der quälenden Gefangenschaft des Spitals trostlos das Ende seiner Tage abzuwarten. Allein die neue Zeit, der Zweckmässigkeitssinn und klügelnde Vernunft auch im Künstlerischen zum ersehnten Ideal wurden, hatte keine Witterung mehr für die große Kunst unseres Meisters. Mit herber Resignation muß der Zeitgenosse Wagners, der Legationsrat Karl Gottfried Scharold[2]) im Jahre 1805 feststellen, daß die Künstler in der einst so gesegneten Stadt des Rokoko ohne Arbeit und ohne Freunde sind, daß sie ihre Seele dem Spiesser verkaufen und um die Gunst des täglichen Brotes betteln müssen. Endlich, noch vor dem ersten Hahnenschrei des 7. Januar 1809, kam unserem Meister die Erlösung von der Schwäche des Alters.[3]) Als die Sonne des folgenden Tages im Westen sank, trugen sie den letzten großen Repräsentanten der Würzburger Barockkultur hinaus zum neuen Friedhof der Stadt. Kaum aber hatte sich das Grab recht geschlossen, da schrieen schon die Spalten des Würzburger Intelligenzblattes[4]) den zeitlichen Nachlaß des Toten zum Verstrich aus und die lachenden Erben stritten sich um den Balg. Das künstlerische Erbe des Meisters dagegen fand keinen Freund. Es verging in der inneren Armut des Jahrhunderts, das eben angebrochen war.

Wir haben das Dickicht, in das uns die Entwicklung Peter Wagners zuletzt führte, mühsam durchkämpft. Wir haben zum soundsovielten Male die Verwendung der gleichen Form, die Wiederkehr desselben Motivs erlebt. Es ist klar, daß ein solcher Eklektizismus nur zutiefst mit der Persönlichkeit selbst verbunden sein kann. Wagner war kein geistiger Kämpfer, kein unerschrockener Herold einer neuen, künstlerichen Form. Er war — und das ist seine eigentliche Bedeutung — der treue und rechtschaffene Träger der barocken Tradition, die er trotz aller klassizistischen Konzession immer hoch hielt. Weil beide Vollendung und Abschluß, aber nicht Anfang waren, darum

[1]) StdtAW., Ratsbuch 239 ff.
[2]) Karl Gottfried Scharold, Würzburg und die umliegende Gegend, Würzburg 1805.
[3]) Sterbematrikel der Pfarrei St. Peter zu Würzburg Bd. 1—17.
[4]) Würzburger Intelligenzblatt, Jahrg. 1809 Nr. 10, 11, 18, 19, 20, 22.

gleichen sich Peter Wagner und Tilman Riemenschneider. Aber nur äusserlich stimmt der scheinbar berechtigte Vergleich. Denn im Innern scheitert die Kongruenz an der grundsätzlich verschiedenen Art der Persönlichkeiten. Die Kunst Riemenschneiders legte Keime frei, die wachsen konnten; Renaissance und Barock sind ohne die Sentimente der deutschen Spätgotik, die im äussersten Falle selbst bereits ein Stück der Renaissance war, undenkbar. Zudem war Riemenschneider keineswegs der poetische Biedermann, zu dem der schiefe historische Blick der Romantikerzeit ihn machte. Wo aber fand der Geist, aus dem Peter Wagner seine besten Werke schuf, die notwendig fortschreitende Entwicklung? Der Klassizismus, dem der Meister nicht ausweichen konnte, war zu kraftlos, um diese Entwicklung zu führen.

Das frühklassizistische Werk Peter Wagners, das wir betrachtet haben, ist ohne das Erlebnis des Rokoko nicht vorstellbar. Alles, was der Frühklassizismus an schöpferischer Kunst hervorbrachte, lebt von der Sonne und dem Geiste Balthasar Neumanns. Der lange und oft so verworrene Weg, auf dem wir unserem Meister folgten, läßt sich nicht mit Markstein und Metermaß in beziehungslose Teilstrecken zerlegen. Es ist gefährlich, Perioden zu konstruieren, denen der geistige Zusammenhang fehlt. Die Entwicklung geht nicht immer konsequent vorwärts, sie springt — wir sahen es bei Wagner deutlich — auch manchmal zurück. Zuerst ist der frühklassizistische Geist in das Werk der profanen Freiplastik eingedrungen. Er hat dort die barocke Freude der Bewegung und die zwanglose Schönheit flüssiger Linienrhythmik mählich vernichtet und dafür das falsche Antikenidol der isolierten, in statuarischer Grandezza erkalteten Skulptur gegeben. Die malerisch-optische Illusion der großen Ars una, des schöpferischen Gesamtkunstwerks, verblaßte und das Eigenleben der Kompartimente begann wiederum. Die Plastik entzog sich dem Dienst der Architektur und kehrte nüchtern und fremd in ihre eigenen, engen Bezirke zurück. Die Veitshöchheimer Gartenplastik und die Skulpturen der Würzburger Residenztreppe waren uns Beispiel. Der dekorative Sinn, der im Rokoko zu ornamentaler Genialität geworden war, verkümmerte, das ornamentale Ensemble verarmte an Einfall und Fülle. Keine frische Idee erhellt mehr den Weg zahmer Tüchtigkeit, die eigenen Erfindungen wiederholen sich, die Imitation der Antike und die Entlehnung fremder Motive werden Regel. Wir sahen, daß von den Treppenfiguren des Veitshöchheimer Schlosses bis zu den Plastiken der Würzburger Residenzstiege und von hier bis zu den trockenen Spätlingen der Hofgartenskulptur sich immer wieder Reihen einschoben,

deren stilistisches Wesen im Grunde unentschieden war. Doch ist der klassizistische Zug von den Veitshöchheimer Arbeiten bis zu der Ewiglichtfigur der Juliusspitalkirche immer stärker geworden. An diesem äussersten Ende war der Punkt erreicht, wo statuarische Ruhe und gekühlte Leidenschaft in hoffnungslose Armut des Geistes und der Form umzuschlagen drohten. Freilich konnte sich unser Meister dieser Gefahr entziehen; denn er war doch ein großer Künstler, der den klassizistischen Stil geistvoll zu interpretieren wußte und nur selten in akademische Härte verfiel. Der Frühklassizismus seiner profanen Plastik, die den größten Teil seiner freifigürlichen Arbeiten umfaßt, bewahrte sich einen gesunden Realismus, der frische Kraft verbürgte, und eine sinnliche Wärme, die von eisigen Schauern erlöste.

Auch in das kirchenkünstlerische Werk unseres Meisters brach der Klassizismus ein. Hier aber stieß er auf eine starke, plastische Tradition, die nur langsam und unter Schmerzen zurückgedrängt, niemals aber ganz beseitigt werden konnte. Die grandiose Synthese der Kirchenkunst des Rokoko zerfiel nur unter vielen Schlägen. In Lengfurt und Sonderhofen brach noch mit Energie der Geist des Spätrokoko sich Bahn. Dann erkaltete in Estenfeld und Zellingen das Gemüt und die Form suchte in Rohrbach und Unterspiesheim eine neue Einheit. So stand Unterspiesheim auf einem Gipfel der Entwicklung, die in Unterdürrbach abbrach. Doch dieser Abbruch war gleichzeitig ihr Ende. Denn aus der frühklassizistischen Verstrickung wäre nie mehr die Freiheit gekommen. Zu weit war schon die Analyse der Teile vorgeschritten, zu rücksichtslos war die große Einheit des Rokoko zertrümmert worden, um noch einmal zusammen wachsen zu können. Zuerst verschwand die herrliche Fülle der Dekoration und der nüchterne Formenkanon des Klassizismus trat an ihre Stelle. Dann kam die betonte Massivität der Architektur, deren strenger Sinn bald auch den Baldachin abwarf, der sie ehedem festlich krönte. Die tektonischen Teile erhielten Eigenwert und verloren die Bindung zur großen Raumsynthese. Es war nicht entscheidend, daß Dekorationen verarmten und sich änderten, daß die tektonischen Glieder versteiften und der figürliche Schmuck ernüchterte; entscheidend war, daß der Geist entwich, der alle bedeutenden Einzelprobleme der Kunst in dem einen genialen Zentralpunkt des schöpferischen Gesamtkunstwerks sammelte, um sie aufzulösen. Am längsten hat in der figürlichen Plastik der Kirchenkunst die Tradition tüchtigster Handwerklichkeit und barocker Gesinnung dem neuen Geiste Widerstand geleistet. Der Sebastian, der 1773 für Eibelstadt entstand, konnte fast zwanzig Jahre später mitten im Strome des Frühklassizismus noch weicher und empfindsamer, noch

wärmer und linienflüssiger werden. So geht die Entwicklung ohne Bruch und Herbheit, immer in den bescheidenen Grenzen, die Veranlagung und Aufträge unserem Meister lassen.

Was uns das frühklassizistische Werk Peter Wagners wertvoll macht, ist die prächtige Symbiose der alten und neuen Elemente, ist die feste Verwurzelung des Künstlers in der barocken Idee. Seine Kunst ist eine Kunst des Uebergangs und des Wandels, behaftet mit allen Schwächen nnd Tücken der Zeit. Aber das Neue, das aus diesem Wandel kommen sollte, ist ausgeblieben, weil die Gefolgschaft des Klassizismus sich bald bewußt jeder inneren geistigen Tradition entledigte und die Tendenz ihrer Nüchternheit bis zur Grenze der Geschmacklosigkeit trieb. Retrospektive Kunsttheorie, philologischer Krämergeist und kühle, intellektuelle Repräsentation hinderten den künstlerischen Genius im 19. Jahrhundert am neuen Aufbruch. So sehen wir in dem späten Werke Peter Wagners eine schmerzlich-sentimentale Szene der erschütternden Trägödie, die wir den Ausklang der künstlerischen Kultur des Abendlandes nennen.

Quellennachweis.

Staatsarchiv Würzburg.
Stadtarchiv Würzburg.
Magistratsakten Würzburg, VI, D, Abt. 7, Nr. 8, F 1—3.
Würzburger Universitätssammlung.
Materialien zu einer fränkisch-wirzburgischen Kunstgeschichte, gesammelt von Carl Gottfried Scharold, MS. der Würzburger Universitätsbibliothek.
Städtisches Museum zu Würzburg, Tonskizzen des Johann Peter Wagner.
Archive und Reposituren zahlreicher katholischer Pfarreien in der Diözese Würzburg.

Abkürzungen.

KDB, U = Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Bd. III, Regierungsbezirk Unterfranken und Aschaffenburg.
Scharold, Mat. = Materialien zu einer fränkisch-wirzburgischen Kunstgeschichte, gesammelt von Carl Gottfried Scharold, MS. der Würzburger Universitätsbibliothek.
SPf. = Sedelmaier Richard und Pfister Rudolf, Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, Text- und Tafelband, München 1923. bei Abbildungen.)
StAW. = Staatsarchiv Würzburg.
StdtAW. = Stadtarchiv Würzburg.

Literaturnachweis.

Amrhein August, Archivinventare der katholischen Pfarreien in der Diözese Würzburg.
Bode Wilhelm, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887.
Bruhns Leo, Die Bischofsgrabmäler im Würzburger Dom.
— Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock, München 1923.
Dehio Georg, Geschichte der deutschen Kunst, III. Bd. und Tafelbd. III, Berlin-Leipzig 1931.
— Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. I, III und IV, Berlin 1905, 1908, 1911.
Feulner Adolf, Kunstgeschichte des Möbels, Berlin 1927.
— Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Handbuch der Kunstwissenschaft (Hg. A. E. Brinckmann), 1929.

Glöggler Josoph, Höchberg, der älteste Marienwallfahrtsort Frankens, Würzburg 1907,
Heffner Carl, Würzburg und seine Umgebungen, Würzburg 1871.
Hirsch Gertrud, Johann Georg Winterstein, 1743—1806, ein fränkischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts, Diss. Würzburg 1926, in „Studien zur deutschen Kunstgeschichte", Heft 244, Straßburg 1927.
Hoffmann Richard, Bayerische Altarbaukunst, München 1923.
Knapp Fritz, Die künstlerische Kultur des Abendlandes, Bd. I, II und III, Bonn und Leipzig 1922.
— Mainfranken, eine fränkische Kunstgeschichte, Würzburg 1928.
— Johann Peter Wagner, in „Lebensläufe aus Franken", II. Bd., 476 ff., Würzburg 1922.
— Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer, Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte, Würzburg 1911.
— Würzburg, 1200 Jahre deutscher Kunst.
Kiener Hans, Die klassizistische Form im 19. Jahrhundert, Festschrift für Wölfflin, S. 291 ff., München 1924.
Kreisel Heinrich, Die Kunstschätze der Würzburger Residenz, Würzburg 1930.
— Residenz Würzburg, amtlicher Führer, 1934.
— Schloß und Garten Veitshöchheim, amtlicher Führer, Würzburg 1932.
Krüger Gertrud, Jakob van der Auwera, Ein Beitrag zur Entwicklung der Würzburger Rokokoplastik, Diss. Würzburg 1931.
Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, III. Bd., Regierungsbezirk Unterfranken und Aschaffenburg, Heft 1 mit 17.
Lehmann Lilli, Die Jugendwerke Johann Peter Wagners, ein Beitrag zum fränkischen Spätrokoko, Diss. Würzburg 1933.
Lempertz Heinrich G., Johann Peter Alexander Wagner, Diss. München 1904, Köln 1904.
Lill Georg, Deutsche Plastik, Berlin 1925.
Mader Felix, Der Dom zu Würzburg, Augsburg 1928.
Müller Reinhard, Materno Bossi, ein fränkischer Stukkator, Diss. Würzburg 1923, MS.
Niedermayer Andreas, Kunstgeschichte der Stadt Wirzburg, 2. A., Freiburg i. B. 1864.
Pauli Gustav, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, Beriin 1925.
P. Redemptus vom Kreuz Weninger, Kloster und Kirche der unbeschuhten Karmeliten zu Würzburg, Würzburg 1927.

Scharold Carl Gottfried, Würzburg und die umliegende Gegend, Würzburg 1805.
— Würzburg und seine Umgebungen, Würzburg 1836.
Schöpf Gregor, Historisch-statistische Beschreibung des Hochstifts Würzburg, Würzburg 1802.
Sauerlandt Max, Die Plastik des 18. Jahrhunderts, München 1926.
Schmidt Friedrich, Der Würzburger Hofbildhauer Peter Wagner als Kinderdarsteller.
Schmidt Paul Ferdinand, Der Pseudoklassizismus des 18. Jahrhunderts, Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrg. VIII (1915), S. 372 ff. und 409 ff.
Schmitz Hermann, Deutsche Möbel des Klassizismus, 1922/23,
Schnabel Franz, Das 18. Jahrhundert in Europa, in Propyläen-Weltgeschichte „Das Zeitalter des Absolutismus", S. 155 ff., Berlin 1931.
Sedelmaier Richard und Pfister Rudolf, Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, Text- u. Tafelband, München 1923.
Sobotka Georg, Die Bildhauerei der Barockzeit, Wien 1927.
Stamminger I. B., Würzburger Kunstleben im 18. Jahrhundert, Würzburg 1893. (Separatdruck aus Bd. XXXV des Archivs des Historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg.)
von Stössel Eva Luise, Ferdinand Tietz, Jahrbuch 1918 des Historischen Vereins Bamberg.
Ullrich Philipp E., Die katholischen Kirchen Würzburgs, Würzburg 1897.
Ulrichs L., Johann Martin von Wagner, ein Lebensbild, Würzburg 1866.
Würzburger Chronik, II. Bd.

Lebenslauf.

Ich, Hermann Schneider, katholischen Bekenntnisses, bin geboren am 21. April 1909 zu Würzburg als Sohn des Musikers Georg Schneider und seiner Ehefrau Anna, geb. Grön. Nach vierjährigem Besuch der Volksschule trat ich in das Realgymnasium zu Würzburg ein, das ich im März 1928 mit dem Reifezeugnis verließ. Hierauf bezog ich die Universität Würzburg und widmete mich vom Sommersemester 1928 bis zum Wintersemester 1931 dem Studium der deutschen und englischen Philologie, der Philosophie, der Geschichte, der Literatur- und Kunstgeschichte. Während meiner Studienzeit hörte ich bei folgenden Herren Professoren Vorlesungen: Abert, Buchner, Chroust, Havers, Jiriczek, Knapp, Marbe, Schenk, Schröder, Vogt und Wörner. Nach dem Sommersemester 1931 zwangen mich wirtschaftliche Gründe zur Unterbrechung meiner Studien. Ich stand vom Herbst 1931 bis Ende 1932 als Zeitungsangestellter im Erwerbsleben. 1933 kehrte ich zu meiner wissenschaftlichen Arbeit zurück. Allen meinen hochgeschätzten Lehrern spreche ich meinen tiefgefühlten Dank aus, besonders aber Herrn Professor Dr. Fritz Knapp, der mich zu dieser Arbeit anregte.

Würzburg, im Juni 1934.

Hermann Schneider.